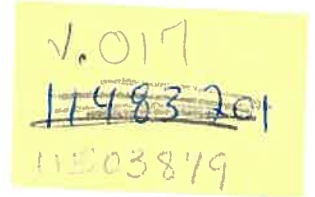


2m11.3147.6



Université de Montréal

FEMMES D'ALGER DANS LEUR APPARTEMENT D'ASSIA DJEBAR :
UNE RENCONTRE ENTRE LA PEINTURE ET L'ÉCRITURE

par
Farah Aïcha Gharbi

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.)
en études françaises

Octobre 2003

© Farah Aïcha Gharbi, 2003



PQ

35

U54

2004

V.017

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
FEMMES D'ALGER DANS LEUR APPARTEMENT D'ASSIA DJEBAR :
UNE RENCONTRE ENTRE LA PEINTURE ET L'ÉCRITURE

présenté par
Farah Aïcha Gharbi

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Marie-Pascale Huglo

.....
président-rapporteur

Lise Gauvin

.....
directeur de recherche

Josias Semujanga

.....
membre du jury

Mémoire accepté le

SOMMAIRE

Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djébar est un recueil de nouvelles qui entretient un rapport dialogique avec la peinture puisqu'il emprunte à deux tableaux de Delacroix et de Picasso son titre et qu'il s'en inspire pour élaborer un parcours narratif racontant l'histoire des Algériennes. Ce mémoire fait l'hypothèse que Djébar dispose, intègre et travaille côte à côte dans son œuvre les parcours stylistiques des peintres qui ont conduit à la réalisation des célèbres toiles. L'intérêt est de découvrir comment l'auteure passe de la peinture à l'écriture, comment elle permet un échange productif entre ces deux médias. En se basant sur le postulat d'Anna Vetter qui stipule dans *Peinture et Écriture* que le texte utilise le code pictural comme médiateur afin d'enrichir son propre univers esthétique et que l'émergence de la peinture dans l'œuvre est médiatisée par une esthétique littéraire, la présente étude propose d'analyser la rencontre que Djébar réalise entre les *Femmes d'Alger* de l'histoire de l'art et celles de son recueil.

Mots clés : intermédialité, médiation, interdiscursivité, réécriture, image, texte.

ABSTRACT

Femmes d'Alger dans leur appartement by Assia Djébar is a collection of novels which maintains a verbal rapport with art since it lends its title to two paintings : one by Delacroix and one by Picasso ; and it inspires an elaborate narrative glance that recounts the history of Algerian women. This memoir leads to the hypothesis that in

her work, Djébar sets, integrates and works side by side with the same styles used by the painters who achieved their famous canvases. The interest lies in discovering how the author goes from painting to writing and how she permits such a productive exchange between these two medias. The present study proposes an analysis of the encounter that Djébar fulfills between the women of Algiers in the history of art, and those in her collection, based on the application of Anna Wetter who specifies in *Peinture et Écriture*, that the text uses a pictorial code as a mediator in order to enrich its own aesthetic surroundings, and that the source of the painting in the work is mediated by a literary writing.

Keywords : intermediality, mediation, interdiscursivity, rewriting, image, text.

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire.....	iii
Introduction.....	1
I- Sur les traces du recueil <i>Femmes d'Alger dans leur appartement</i>.....	23
a) 1957-1968 : les premiers écrits.....	24
b) 1968-1978 : du silence à l'émergence.....	29
c) 1978-1980 : nouvelles <i>Femmes d'Alger</i>	42
II- Le Tableau <i>Femmes d'Alger</i> : histoire d'un chef-d'œuvre.....	50
a) Eugène Delacroix et la peinture.....	52
b) Eugène Delacroix et l'Orient.....	58
c) Eugène Delacroix et la critique contemporaine.....	65
III- Delacroix et Djebar : de la toile à la nouvelle.....	79
a) Tableau et nouvelle : points communs.....	81
b) « La nuit du récit de Fatima ».....	87
c) « Femmes d'Alger dans leur appartement ».....	94
IV- Picasso entre les <i>Femmes d'Alger</i> et <i>La Femme qui pleure</i>.....	120
a) Picasso et la peinture.....	121
b) Picasso et les <i>Femmes d'Alger</i>	126
c) « La Femme qui pleure ».....	133
V- Dernières nouvelles du recueil.....	151
a) « Il n'y a pas d'exil ».....	154
b) « Les Morts parlent ».....	181
c) « Jour de Ramadhan » et « Nostalgie de la horde ».....	197
Conclusion.....	202
Bibliographie.....	209
Annexes.....	ix

À mon Unique
À mon Bien-Aimé Ahmed
À mes parents, à mes frères
Et à toute ma famille

Merci à Lise Gauvin pour...

sa présence de tous les instants

son précieux soutien

sa confiance réconfortante

sa gentillesse et sa grande générosité

Un portrait de femme ! rien au monde n'est plus difficile, c'est infaisable... c'est à en pleurer.

- Jean Auguste Ingres -

INTRODUCTION

Assia Djébar est considérée comme l'une des plus grandes figures littéraires du Maghreb. Cette auteure est également reconnue pour avoir excellé dans plusieurs formes d'expression, à la fois artistiques et littéraires. Après avoir complété une brillante formation universitaire en histoire, Assia Djébar s'est en effet progressivement distinguée en tant que romancière, poète, dramaturge, cinéaste, nouvelliste et essayiste de langue française à travers le monde.

Toutes ses œuvres ont ceci de particulier qu'elles racontent l'histoire d'un combat : combat du peuple algérien désireux de retrouver son indépendance, mais surtout combat d'un peuple algérien au féminin luttant aussi bien contre l'occupant français que contre l'oppression masculine arabe et son fanatisme religieux pour acquérir des droits égaux à ceux des hommes, immanents à tout être humain, soient une liberté d'action, de mouvement, de parole et de pensée :

Nombre d'épisodes, dans l'histoire des résistances algériennes du siècle dernier, montrent en effet des femmes guerrières, sorties de ce rôle traditionnel de spectatrices. Leur regard redoutable aiguillonnait le courage, mais soudain, là même où pointe l'ultime désespoir, leur présence même dans le mouvement bouillonnant du combat fait la décision¹.

L'œuvre d'Assia Djébar s'engage donc, en d'autres termes, à restituer aux femmes une identité profonde, à leur permettre une existence délivrée de tout interdit, à leur garantir une véritable renaissance au monde islamique, une reconnaissance dans l'univers arabo-musulman et ce, ne serait-ce qu'à travers l'art, la littérature et l'esthétique. Pour ce faire, l'écrivaine ne se contente pas de parler des femmes, pour les femmes ou sur les femmes, mais tente de leur donner la parole, seule clé possible de la libération du corps en passant par celle du cœur, de l'âme et de l'esprit. Le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement*, paru en 1980, est

particulièrement significatif à ce propos. L'auteure y privilégie le déploiement de rencontres, de conversations entre femmes de tous âges et de toutes conditions, de sorte qu'une libération des femmes hors du silence et donc, de l'ombre, soit ainsi rendue possible. Voici comment, en guise d'ouverture aux nouvelles, Assia Djébar résume son projet d'écriture :

Cette contrainte du voile abattu sur les corps et les bruits raréfie l'oxygène même aux personnages de fiction. À peine approchent-ils du jour de leur vérité qu'ils se retrouvent la cheville entravée, à cause des interdits sexuels de la réalité. [...] Ne pas prétendre " parler pour ", ou pis " parler sur ", à peine parler près de, et si possible tout contre : première des solidarités à assumer pour les quelques femmes arabes qui obtiennent ou acquièrent la liberté de mouvement, du corps et de l'esprit. Et ne pas oublier que celles qu'on incarcère, de tous âges, de toutes conditions, ont des corps prisonniers, mais des âmes plus que jamais mouvantes. *Femmes d'Alger* nouvelles, qui depuis ces dernières années, circulent, qui pour franchir le seuil s'aveuglent une seconde de soleil, se délivrent-elles – nous délivrons-nous – tout à fait du rapport d'ombre entretenu des siècles durant avec leur propre corps ? Parlent-elles vraiment, en dansant et sans s'imaginer devoir toujours chuchoter² [...] ?

Il faut néanmoins préciser que l'originalité de ce projet ne se limite pas à la volonté de libérer les femmes par la parole. *Femmes d'Alger* s'inscrit en fait d'abord dans une expérience d'écriture intermédiaire, c'est-à-dire qu'à travers le recueil il n'y a de libération féminine par la parole que dans le cadre d'une relation dialogique qui s'établit entre le texte et l'image picturale :

Je ne vois que dans les bribes de murmures anciens comment chercher à restituer la conversation entre femmes, celle-là même que Delacroix gelait sur le tableau. Je n'espère que dans la porte ouverte en plein soleil, celle que Picasso ensuite a imposée, une libération concrète et quotidienne des femmes³.

En écrivant ces mots dans la «Postface» de son recueil, Assia Djébar fait elle-même la lumière sur le rapport dialogique qu'entretient explicitement *Femmes d'Alger* avec la

¹ DJEBAR, Assia, « Postface », dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), Paris, Des Femmes, 1995, p. 156-157.

² DJEBAR, Assia, « Ouverture », dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), *op. cit.*, p. 8.

³ DJEBAR, Assia, « Postface », *op. cit.*, p. 164.

peinture. Empruntant aux tableaux de Delacroix et de Picasso son titre⁴, le recueil de nouvelles va même jusqu'à s'en inspirer pour élaborer un parcours narratif racontant l'histoire des femmes d'Alger avant, durant et après la guerre d'indépendance. Les tableaux des deux peintres consistent en une méditation esthétique à propos des femmes algériennes. Mais parce qu'ils ne sont pas présentés dans une continuité historique, rien ne permet de saisir le mouvement du temps qui les sépare et donc, l'évolution signifiante d'une telle méditation. Or nous faisons l'hypothèse que Djébar dispose, intègre, et travaille côte à côte dans son recueil les parcours stylistiques de Delacroix et de Picasso, rétablissant ainsi une continuité chronologique et signifiante entre eux. Le recueil se divise en deux parties. Chacune d'entre elles rassemble un certain nombre de nouvelles. La première nouvelle, plus longue que les autres et divisée en quatre sections, s'intitule « Femmes d'Alger dans leur appartement ». La référence à la peinture, déjà présente dans le titre du recueil, est ainsi réaffirmée. C'est donc la rencontre entre la peinture et l'écriture, le dialogue entre l'image picturale et le texte littéraire, la nature, le fonctionnement et les conséquences d'un tel échange et d'une telle recontextualisation qui doivent être analysés. Cette perspective d'étude n'est pas sans poser, par ailleurs, un problème de matérialité, car l'auteure algérienne ne peut techniquement passer directement d'un média à l'autre, de l'image au texte, sans d'abord effectuer un tel passage au travers d'un espace ou de plusieurs espaces médiateurs qui permettent une communication entre ces deux arts, qui sont mis en

⁴ *Femmes d'Alger dans leur appartement*, c'est d'abord le titre d'un tableau de Delacroix peint en 1834 et dont une autre version, *Femmes d'Alger dans leur intérieur*, a été réalisée 15 ans plus tard, toujours par le même peintre. Picasso a lui aussi, par ailleurs, offert sa vision des *Femmes d'Alger, d'après Delacroix* en 1955 et ce, après s'être exercé 12 fois sur ce thème.

œuvre dans le recueil lui-même, qui définissent l'esthétique littéraire de Djébar et qui doivent donc aussi être le point de mire de notre attention⁵.

Par conséquent, Djébar ne réalise une libération des femmes à travers la parole que dans la mesure où elle opère un dialogue productif entre la peinture et l'écriture de ses nouvelles. *Femmes d'Alger* fait parler ses personnages féminins, mais dans l'espace d'un texte qui mêle sa voix à celle de l'image. Hors de cet espace interdiscursif, les personnages féminins ne sauraient exister, s'exprimer, se libérer. Les *Femmes d'Alger* muettes et immobiles que Delacroix et Picasso figent dans leur toile prennent vie dans le récit de Djébar, deviennent siennes. C'est par le face à face « image-texte » que l'auteure produit un discours féminin socio-politique et historique capable d'arracher l'Algérienne à l'oppression masculine, inscrivant ainsi son travail dans une double visée, esthétique et libératrice : Djébar affranchit la femme par l'esthétique en l'arrachant aux modèles créés par les peintres et lui garantit ainsi une émancipation à la fois physique, puisqu'il est question de délivrer la femme de tous ses espaces d'enfermement (du harem entre autres...), et métaphysique puisqu'il est aussi question de faire sortir la femme du silence⁶.

⁵ Nous verrons plus précisément, lors des prochains chapitres de ce mémoire, que ces espaces sont au nombre de deux. Le premier permet à Djébar de passer de la peinture de Delacroix à sa réécriture. Le deuxième, quant à lui, permet à Djébar de rédiger des nouvelles qui possèdent de nombreuses affinités avec la peinture de Picasso. Au fur et à mesure que nous les rencontrerons au cours de nos analyses des nouvelles, nous les définirons et nous étudierons la manière dont ils sont intégrés dans le recueil.

⁶ Bien plus, avec *Femmes d'Alger*, Djébar va même jusqu'à permettre une rencontre amoureuse entre l'homme et la femme et ce, toujours par l'esthétique, chose qu'elle n'avait pas réalisée dans ses œuvres précédentes, pas plus qu'elle n'avait expérimenté une pratique d'écriture à caractère intermédial. Il convient d'abord de remarquer qu'au cœur du recueil, le rapport « texte-image » s'établit entre la peinture et l'écriture, certes, mais aussi entre deux hommes (Delacroix-Picasso) et une femme (Djébar). De ce point de vue, c'est un peu comme si tout à coup la femme algérienne pouvait s'unir au sexe opposé dans une relation où l'échange est réciproquement généreux, gratuit et riche puisqu'il donne naissance à une œuvre d'art portant les couleurs de ses deux parents, peinture (Delacroix-Picasso) et écriture (Djébar). Dans le rapport « texte-image », une entente entre hommes et femmes devient donc possible, faute d'exister dans l'histoire d'Algérie. Pour Assia Djébar, l'univers de l'art devient en effet « [...] une autre planète, un autre monde si étrange où femmes et hommes peuvent se parler, se regarder publiquement, ouvertement [...]. Face-à-face de l'amour venu d'ailleurs, repartit ailleurs » (dans *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Montréal, P.U.M., 1999, p. 81-82). Nous soulignons.

Avec *Femmes d'Alger*, c'est la première fois qu'Assia Djébar⁷ entreprend une écriture à caractère intermédial. Le recueil de nouvelles met effectivement en branle tout un processus d'écriture interdiscursive propre à l'auteure que celle-ci exploitera ensuite entre les années 1980 et 2000 dans l'ensemble de sa production littéraire. Auparavant, plus précisément au début de son parcours, Djébar pratiquait plutôt une écriture romanesque à dominante descriptive, de type « classique », traditionnelle et psychologique où le personnage féminin désireux de s'émanciper occupait cependant déjà et toujours une position centrale. Tel est le cas de *La Soif*, roman paru en 1957, et des *Impatients*, publié l'année suivante. Dans cette première lancée créatrice, certains romans comme *Les Enfants du nouveau monde* (1962) et *Les Alouettes naïves* (1967) ont abordé plus spécialement la question de la prise de parole féminine comme moyen privilégié de libération. En 1969, Assia Djébar s'est détachée de la prose romanesque pour explorer d'autres genres littéraires, proposant un recueil de poèmes (*Poèmes pour l'Algérie heureuse*) ainsi qu'une pièce de théâtre (*Rouge l'aube*) écrite en réalité en 1960, mais présentée seulement neuf ans plus tard au Premier festival Culturel Panafricain.

Fait intéressant, *Rouge l'aube* a été composé en quatre actes et dix tableaux. Le mot « tableau » utilisé ici fait directement référence à la peinture, à l'image. Il proposait donc déjà, à l'époque, l'idée que l'image picturale (ou l'image prise au sens général du terme) et l'écriture littéraire pouvaient se rencontrer dans l'œuvre de Djébar à plusieurs niveaux et de différentes façons. Dans cette perspective, il aurait donc été

⁷ De son vrai nom Fatima Zohra Imalyène. Elle est née à Cherchell (Algérie) en 1936. Après avoir été admise à l'École normale supérieure de Sèvres en 1955-56, la jeune femme écrit ses premiers romans (*La Soif* en 1957 et *Les Impatients* en 1958) qu'elle signe « Assia Djébar ». À cette époque, elle termine une licence d'histoire et elle prépare ensuite à Tunis un diplôme d'études supérieures d'histoire. Le pseudonyme « Assia Djébar » sert à cacher à son père ses activités littéraires.

permis de penser que, peut-être, à partir de 1969, l'écriture djebarienne n' «œuvrerait» plus seule en littérature sans faire appel à d'autres formes d'expression artistique comme l'art pictural, musical ou cinématographique.

Dix années de silence, d'inactivité créatrice volontaires ont suivi la présentation de *Rouge l'aube*, période creuse au cours de laquelle Djébar a voulu réfléchir effectivement sur l'écriture de ses œuvres de jeunesse, sur la façon dont celle-ci devait idéalement mûrir, se trouver une voix, une voie authentiques, s'ouvrir à des expériences esthétiques inédites et donc, acquérir un certain mouvement qui la déplacerait d'un état à un autre. Résultat ? Assia Djébar est ainsi revenue à l'écriture en 1980 avec son recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement*. D'une plume purement littéraire, l'auteure algérienne est donc progressivement passée à l'exercice d'une écriture hybride. Assia Djébar semble avoir trouvé, à ce stade, son véritable rythme. Un rythme par lequel elle s'est sentie enfin poussée vers une forme d'expression nouvelle parce que mixte, mettant simultanément en jeu plusieurs genres littéraires et artistiques différents, et qui réussit donc mieux que ne le ferait une forme simple, à rendre compte de la multiplicité et de la diversité des voix féminines ainsi traduites :

En effet, je crois que pour moi le plus important ce n'est pas la narration en tant que telle, c'est le moment où je trouve un rythme qui correspond à ce qui me pousse. [...] Je pense que c'est comme cela pour les sculpteurs et pour les peintres [...] la forme, ce que j'appelle le mouvement de ma phrase⁸ [...].

Mireille Calle-Gruber décrit ainsi ce passage d'une écriture à une autre sensiblement dans les mêmes termes :

[...] un intervalle de dix ans de silence opère un déplacement décisif. Entre ces deux " époques " d'écriture, celle des œuvres de jeunesse, celle de la maturité, la différence

⁸ DJEBAR, Assia, *Ces Voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 29.

n'est pas tant une question de qualité romanesque que d'étoffe textuelle. En fait, ce qui arrive, après le silence, c'est ce qui fait [...] qu'un livre a les subtilités d'une œuvre musicale : chant, fugue, nouba, déploration, quatuor sont les formes de prédilection d'Assia Djébar dans l'œuvre au long cours qui s'élabore depuis 1980. Certes des similitudes existent avec les premiers livres lesquels, bien que romans d'intrigue, comportent déjà une structure musicale. Pour désigner *Les Impatients*, Assia Djébar parle d'une " sonate en trois mouvements ", pour *La Soif* d'une " petite fugue ", cependant que les livres de ces vingt dernières années sont traversées par les œuvres de compositeurs européens - Beethoven, Schubert, Bartok, Ravel⁹ - [...].

Calle-Gruber fait allusion ici, par exemple, à des romans tels que *L'Amour, la fantasia* (1985) et *Ombre sultane* (1987) qui forment les deux volets d'un seul et même quatuor. Mais dans le cas de *Femmes d'Alger*, il en va tout autrement, rappelons-le, puisque le recueil a « les subtilités » d'une œuvre picturale et non musicale, lesquelles se rencontreront à nouveau 16 ans plus tard dans *Le Blanc de l'Algérie* (1996), titre inspiré d'une célèbre définition qu'a donnée un jour le peintre Kandinsky à la non-couleur blanche : « Le blanc, sur notre âme, agit comme le silence absolu ».

Autre fait pertinent à mentionner : *Femmes d'Alger* est le résultat de ce qui aurait d'abord dû être une réalisation cinématographique. Au sortir de sa longue période de silence, Assia Djébar reconquiert l'espace de la création avec en main non pas un crayon, mais une caméra. C'est ainsi que le long métrage *La Nouba des Femmes du Mont Chenoua* est présenté en 1978 :

[...] mon action, en ce domaine, visait à ce que les femmes qui n'avaient pas le droit d'être regardées, puissent vraiment se regarder, elles. L'effet miroir est pratiquement impossible dans une société islamiste qui dissimule les femmes, et qui donc les aveugle, à elles-mêmes d'abord hélas¹⁰ !...

Après la réalisation de ce premier film, l'auteure a souhaité en proposer un deuxième, mais de mauvaises critiques ont empêché l'aboutissement d'un tel projet. Assia Djébar

⁹ CALLE-GRUBER, Mireille, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 8-9.

¹⁰ COWARD, David et Kamal SALHI, « Assia Djébar Speaking : An interview with Assia Djébar », entretien réalisé le 18 septembre 1997, *International Journal of Francophone Studies*, vol. 2, n°3, 1999, p. 177.

s'est donc concentrée sur l'écriture de *Femmes d'Alger* à défaut de pouvoir produire un second film :

J'aurais voulu faire un deuxième film (la même démarche, mais pour les femmes dans la ville d'Alger), mais, très vite, j'eus des difficultés. *La Nouba des Femmes* a été, dans l'ensemble, mal reçue par mes confrères (sauf deux critiques, de vrais cinéphiles). La presse ironisa sur mon "féminisme" à l'image, contraire au réalisme socialiste prôné alors. [...] N'ayant pas pu tourner ce deuxième film (dont le scénario me servit de base pour la nouvelle-titre de mon recueil de nouvelles *Femmes d'Alger*, je suis retournée à Paris. Je suis revenue à l'écriture en langue française¹¹ [...].

Deux ans après *Femmes d'Alger*, soit en 1982, Assia Djebar reviendra au cinéma avec cette fois un long métrage intitulé *La Zerda et les chants de l'oubli*. Le recueil de nouvelles est donc situé entre deux films, fait suite au premier et ce, sans compter qu'il entretient par ailleurs un rapport dialogique très particulier avec la peinture. La question du visible entoure donc de près le projet de *Femmes d'Alger*, qui existe d'abord en germe dans une première expérience cinématographique avant de se réaliser à travers une perspective d'écriture picturale.

Mais comment Assia Djebar réalise-t-elle une rencontre entre l'image et ses nouvelles ? Quels types de rapports entretiennent l'écriture et la peinture dans son recueil ? Bref, en quels points, comment et pourquoi ces médias se rencontrent, s'affrontent, se complètent, se séparent ou s'unissent pour créer une œuvre relevant toujours de la littérature, mais surtout, d'une esthétique signée Assia Djebar ? Voyons brièvement ce qu'en a dit la critique.

Entre les années 1982 et 2001, une vingtaine d'articles et de chapitres se sont consacrés à l'analyse de *Femmes d'Alger* et se sont penchés sur la question du lien qui existe entre cette œuvre et les toiles de Delacroix et de Picasso. Ces études s'accordent pour dire que le recueil consiste en une réponse adressée par Assia Djebar à la

peinture, suite à une lecture critique qu'aurait faite l'auteure des tableaux. Et cette réponse prendrait la forme d'une interprétation des regards masculins qu'auraient posés les peintres sur les femmes algériennes¹².

Ces courts articles et chapitres essaient donc de découvrir comment Djébar récupère, s'approprie le regard masculin des peintres pour ensuite jeter un regard féminin sur ses sœurs algériennes¹³ ; comment elle permet à la femme muette et immobile des tableaux d'accéder à la parole et au mouvement, écrivant, donnant à voir ainsi son propre « tableau » de la situation, montrant ses propres *Femmes d'Alger* ; comment elle libère le sujet féminin, comment elle le fait advenir à son histoire. Ces études soulignent le fait que Djébar se livre à une lecture, une relecture, une réécriture des tableaux de Delacroix et de Picasso, sans toutefois aborder la manière dont l'écrivaine algérienne déchiffre les codes, les messages picturaux. Les seules analyses dont nous disposons à ce sujet sont celles de Beïda Chikhi et de Pamela Hoffer, respectivement intitulées « Dialogue avec les peintres¹⁴ » et « Delacroix, Picasso et

¹¹ *Ibidem*.

¹² Mildred Mortimer, dans un article intitulé « Reappropriating the Gaze in Assia Djébar's Fiction and Film », s'intéresse à la manière dont l'écriture de Djébar vise à libérer la femme algérienne de son voile ancestral. En étudiant le recueil *Femmes d'Alger*, le critique montre comment Djébar analyse le regard de Delacroix : « In her view, Delacroix, despite his genius, remains an emissary of colonial conquest, and the women whom he painted are victims of the patriarchal domination that preceded, then accompanied, and now postdates the French conquest Algeria » (dans *World Literature Today - Assia Djébar : 1996 Neustadt international prize for literature*, vol. 70, Autumn 1996, p. 860). Laurence Huughe, dans « Écrire comme un voile : The Problematics of the Gaze in the World of Assia Djébar », propose une réflexion similaire : « Analysing Delacroix's painting *Femmes d'Alger dans leur appartement*, she perceives that if this stranger penetrating into forbidden space of the harem succeeds, thanks to his painterly eye, in rendering the play of shadows and the depth of space, the cloistered atmosphere that encloses the women of the harem, he denies these women any right to look themselves » (*ibid.*, p. 869).

¹³ Dans un article intitulé « Assia Djébar », Nicole Brossard précise que l'écrivaine « [...] reprend à son compte le titre des célèbres tableaux de Delacroix et de Picasso, annulant ce faisant le regard de l'homme blanc pour le remplacer par celui de la femme algérienne » (dans *Mise en scène d'écrivains*, Ste-Foy, Le Griffon d'Argile, 1993, p. 30). Beïda Chikhi, par ailleurs, partage la même réflexion dans son analyse « Dialogue avec les peintres » : « Il s'agit pour Djébar d'accéder, par le regard romanesque se substituant à celui des deux peintres, au parcours socio-historique d'un destin au féminin qui se raconte dans l'échange des œuvres d'art » (*Littérature algérienne, désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 168).

¹⁴ CHIKHI, Beïda, *op. cit.*, p. 167-172.

Djebar sur *Femmes d'Alger dans leur appartement* : Voyeurisme et libération à travers une optique cixousienne¹⁵ ».

Quant aux ouvrages consacrés à Djebar, ils ne manquent pas d'insister sur l'importance de la présence du cinéma et de l'image dans son œuvre.

Dans *Assia Djebar : romancière, cinéaste arabe* de Jean Déjeux¹⁶, ce qui intéresse le critique par-dessus tout, c'est la manière dont Assia Djebar a désiré se lancer à « la conquête des espaces interdits de la femme : le regard, l'espace masculin, la parole, le corps, autant de libertés à conquérir¹⁷ ». Et puisque ce désir de conquête s'est assouvi à travers la conquête de l'écriture, de la prise de parole littéraire et cinématographique, c'est donc en étudiant rigoureusement les écrits et les films d'Assia Djebar que Déjeux façonne ses réflexions. Selon lui :

l'œuvre d'Assia Djebar s'insère dans ce débat et ce combat pour la reconnaissance de l'Algérienne. En 1980, quatre romans, un recueil de nouvelles, un recueil de poèmes, une pièce de théâtre, un film en témoignent. Le passage de l'écrit à l'image et à l'oralité par le cinéma était nécessaire, mais l'auteure continue néanmoins à écrire : essais et fictions doivent paraître¹⁸.

Indispensable, ce passage ? Pourquoi ? Aux yeux du critique, ce n'est que par lui qu'Assia Djebar réussit à délaisser par ailleurs d'une écriture de combat pour pratiquer une écriture pacifique, « non plus en affrontement, mais en dialogue avec l'homme et avec le monde¹⁹ ». Fait important à souligner : Déjeux précise que le passage s'est effectué de l'écrit à l'image par le cinéma, mais ne fait aucunement allusion au rôle qu'a pu jouer l'image picturale dans une telle transition. Ce n'est qu'en conclusion qu'il aborde enfin cette question, mais fort brièvement. Il le fait en se contentant

¹⁵ HOFFER, Pamela, dans *Études francophones*, vol. 16, n° 1, printemps 2001, p. 159-168.

¹⁶ DÉJEUX, Jean, *Assia Djebar : romancière, cinéaste arabe*, Sherbrooke, Naaman, 1984.

¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸ *Ibidem*.

d'établir une petite comparaison entre le travail visuel de la peinture et celui du cinéma : « L'œil de Delacroix voyait au fond de l'appartement les femmes au repos, tandis que la caméra d'Assia Djébar voit au fond de la caverne les femmes en transe²⁰ ». Ces quelques lignes effleurent donc le thème de la peinture sans toutefois l'approfondir dans la perspective du passage « écrit-image » qu'il contribue pourtant à réaliser de pair avec le cinéma.

Jeanne-Marie Clerc²¹ dans *Assia Djébar, écrire, transgresser, résister*, tout comme Déjeux, parle d'une « résistance obstinée²² » qui, par le discours littéraire et cinématographique, s'acharne à mener une lutte sans merci contre le monde des hommes. Elle aussi s'intéresse, par ailleurs, au cheminement qui a conduit Djébar de l'écrit à l'image, et vice-versa, toujours d'un point de vue strictement filmique²³. D'autre part, Clerc se penche sur le rapport intertextuel qu'entretiennent les œuvres de Djébar avec l'histoire des Algériennes, leur mémoire et leur destin. Cela l'amène donc également à explorer le sujet de la biographie et même de l'autobiographie dans la fiction djébarienne sur lequel Déjeux a implicitement mis le doigt en commentant les œuvres de jeunesse de Djébar. À propos du recueil de nouvelles *Femmes d'Alger*, Clerc évoque la peinture de Delacroix pour introduire des notions d'analyse freudiennes dont elle se sert ensuite dans l'étude des romans et des films de Djébar en général :

L'originalité du peintre français est d'avoir su capter l'absence de ces femmes à elles-mêmes. *Regard interdit, son coupé*, tel est le titre inspiré à la postface [...] du recueil par cette référence picturale, comme si l'image, avant tout écrit, était parvenue à dire simultanément la claustration visuelle et sonore qui caractérisait

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibid.*, p. 60.

²¹ CLERC, Jeanne-Marie, *Assia Djébar, écrire, transgresser, résister*, Paris, L'Harmattan, 1997.

²² *Ibid.*, p. 10.

²³ « Du cinéma à la littérature : naissance d'une écriture » et « Du montage cinématographique à l'architecture romanesque », sont les deux principaux chapitres qu'elle consacre à ce sujet dans sa recherche.

l'existence de la femme arabe au XIX^e siècle. On a évoqué l'interdit du regard : il est significatif que celui de la parole l'accompagne²⁴ [...].

Ne retenant de cette réflexion que la notion d'interdit au sens général du terme, Clerc la discute selon une optique freudienne avant d'analyser certains aspects de l'œuvre djebarienne. Selon la critique, Djebbar transgresse cet interdit en redonnant à la femme algérienne sa voix et son corps par le biais de l'écrit et du cinéma.

Mireille Calle-Gruber, en titrant son ouvrage *Assia Djebbar ou la résistance de l'écriture, regards d'un écrivain d'Algérie*, se place dans la lignée de ses deux prédécesseurs. La critique élargit cependant davantage son champ d'étude et ne se contente pas de faire appel au cinéma quand elle aborde les questions d'image chez Djebbar. Puisque le thème du passage suggère, engendre nécessairement celui de « l'entre-deux », Calle-Gruber en profite pour étudier la manière dont le passage « écrit-image » parvient à illustrer la situation de « passage » plurilinguistique et multiculturel de Djebbar : partagée entre plusieurs langues (l'arabe dialectal, l'arabe classique et le français) et cultures (culture berbère, culture islamique et culture européenne), de la même manière qu'elle a été partagée entre plusieurs genres d'expression littéraires et artistiques au cours de sa carrière, Djebbar a effectivement dû passer de plusieurs états de langue et de culture à d'autres. Elle a dû faire des choix et ce, à plusieurs niveaux, dans un esprit de synthèse... Choix du français comme langue d'écriture littéraire, choix de vivre à l'européenne, mais tout en ne perdant et n'oubliant rien de ses origines et traditions langagières, culturelles... Choix aussi de l'écriture littéraire tout en ne la coupant pas des mondes du cinéma et de la peinture. C'est dans cette perspective que Calle-Gruber étudie le lien qui unit le recueil *Femmes*

²⁴ *Ibid.*, p. 53.

d'Alger à la peinture de Delacroix et de Picasso. Confrontée à ces deux peintres, Djébar fait face à une culture occidentale et à un langage qui lui sont *a priori* étrangers. Elle rencontre aussi un regard différent, sans compter qu'il est masculin. Le défi pour l'auteure consiste donc à entrer en relation avec ces autres culture, langue et regard tout en faisant participer les siens dans l'écriture de ses nouvelles. « Regards volés, langues vives : Transferts et transcrits culturels » résume cette problématique de l'échange interculturel qui s'opère entre les peintres et l'écrivaine dans le recueil *Femmes d'Alger* : « Ce sont trois syntagmes en trois langues différentes : la langue de la peinture de Delacroix [...], la langue de la peinture de Picasso [...], la langue de l'écriture d'Assia Djébar²⁵ [...] ». Plus loin, la critique affirme qu'il s'agit de « Trois rencontres » où il n'y a de partage qu'à travers le passage, ce que Calle-Gruber appelle « l'échappée momentanée²⁶ », échappée réciproque de mots et de regards culturellement différents.

Chacune de ces analyses, bien que fort éclairante, ne répond pas directement aux questions que nous nous sommes posée à propos de *Femmes d'Alger* en ce qui concerne le rapport entretenu avec la peinture ni à la manière exacte dont Djébar s'est appropriée le langage pictural pour le mettre en récit dans son recueil de nouvelles.

Ces questions sont abordées dans les deux articles de Beïda Chikhi et Pamela Hoffer qui ont déjà été cités plus haut.

Le texte de Chikhi a ceci d'intéressant qu'il sous-entend la manière dont Djébar a lu les tableaux de Delacroix et de Picasso. Il propose en outre implicitement l'idée suivante : le face à face avec la peinture aurait inspiré et poussé Djébar vers l'écriture, contribuant ainsi à fixer son objectif de travail, à en définir l'articulation et le

²⁵ CALLE-GRUBER, Mireille, *op. cit.*, p. 19.

fonctionnement. De quelle façon Djebbar s'y prend-elle pour déchiffrer les codes, les signes picturaux avant de les traduire et/ou de les réécrire, de les médiatiser dans son recueil selon une esthétique qui est la sienne ? Djebbar représente-t-elle, décrit-elle simplement ce que donnent à voir les toiles de Delacroix et de Picasso ? Ou alors réfléchit-elle plutôt sur leur peinture ? Voilà toutes les questions que la réflexion de Chikhi nous incite à poser et nous suggère de discuter :

Djebbar tente de déchiffrer différemment les messages picturaux [...] que les peintres transmettent à travers les célèbres variations de leurs toiles, et les réflexions fragmentaires sollicitées par ces variations inspirent à elles seules la quasi totalité du recueil [...]. Un ensemble d'associations suggérées par des références plastiques (lumière, couleurs, formes, attitudes) gravitant autour d'une conception assez géométrique du regard permet à la romancière de dégager un nouveau mode d'accès à l'univers pictural [...]. La transformation des signes picturaux est le résultat de la modification de certains éléments [...]. [...] Le tout est de voir le monde à juste stature féminine comme dans un renversement douloureux de perspective²⁷.

Bien plus, et on le voit à la lumière de cette citation, Chikhi suppose que non seulement Djebbar s'approprie le regard des peintres, mais aussi leurs méthodes et leurs techniques de travail en les médiatisant à travers des espaces diégétiques particuliers. Ces techniques de travail serviraient donc sa vision libératrice des femmes, définiraient son écriture, sa poétique, constitueraient un pré-texte entraînant chez elle l'exercice et le déploiement de procédés d'écriture spécifiques. Et ce serait seulement en interrogeant le face à face qui unit la peinture à Djebbar que cette hypothèse pourrait être confirmée. Chikhi souligne de toute évidence la nécessité d'adopter ce point de vue, sans toutefois réaliser concrètement ce travail dont elle ne fait que proposer la méthode.

²⁶ *Ibid.*, p. 33.

²⁷ CHIKHI, Beïda, *op. cit.*, p. 168.

Pamela Hoffer met en application cette méthode, quoique très brièvement, dans une analyse personnelle et originale de *Femmes d'Alger* de Djébar qui ne dépasse guère six pages. D'entrée de jeu, la critique annonce qu'elle s'intéressera à la lecture qu'a faite l'auteure algérienne des œuvres picturales : « [...] Assia Djébar évoque le tableau éponyme de Delacroix et de Picasso pour *écouter* les femmes à travers leurs yeux. Soulignant l'opposition entre les deux sens visuel et auditoire, accueille-t-elle ces deux tableaux d'une manière négative ou favorable²⁸ ? ». Hoffer prévoit ensuite, à partir de cette lecture, questionner la manière dont Djébar s'est inspirée des tableaux pour écrire son recueil de nouvelles. Elle se demande : « Quels rapports existe-t-il entre ces tableaux ? Comment Djébar relie-t-elle ces références intertextuelles au premier récit du même titre ? Comment peint-elle un texte métaphorique²⁹ [...] ? ». Pour traiter ces questions, elle se sert des modèles théoriques d'Hélène Cixous qui s'est aussi intéressée aux relations que peuvent entretenir ensemble la peinture et l'écriture dans un essai intitulé « Le Dernier tableau ou le portrait de Dieu³⁰ ». À l'aide de cet essai, Hoffer fait la différence entre ce que Cixous appelle « les œuvres d'art » (« œuvres de séduction [...] qui sont vraiment destinées à se faire voir. [...] chefs-d'œuvre, repos pour le regard, saisissantes, conscientes de leurs images») et « l'œuvre d'être » :

[...] une série, une œuvre qui n'est pas un objet, pas le beau résultat d'une ambition, ... pas désirée comme but, ... pas destinée à être produite pour l'admiration d'autrui [...], fondée sur le provisoire et le malléable. C'est une œuvre en cours sans aucune version définitive. Elle entre dans le cadre d'une série dans laquelle le peintre – un des *voyageurs de la vérité* – sait qu'il doit continuer à chercher le nouveau mystère³¹.

²⁸ HOFFER, Pamela, *op. cit.*, p. 159.

²⁹ *Ibid.*, p. 159.

³⁰ CIXOUS, Hélène, « Le dernier tableau ou le portrait de Dieu », dans *Entre l'écriture*, Paris : Des femmes, 1986, p. 170-201. Essai cité par Pamela Hoffer dans son analyse à la page 159.

³¹ *Ibid.*, p. 159.

Après avoir défini le tableau *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix comme une « œuvre d'art », la série des réalisations picturales de *Femmes d'Alger, d'après Delacroix* de Picasso comme une « œuvre d'être » et la série des nouvelles du recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Djébar comme une « œuvre d'être » également³², Hoffer recense en fonction de ces définitions quelques éléments picturaux qui se retrouvent dans le contenu des nouvelles (« le personnage du peintre et la description d'un tableau³³ [...] ») et pose le problème de la forme, de la manière dont ces éléments ont été intégrés dans le moule du discours littéraire : « Mais comment l'écrivain peut-il peindre le mouvement ? Pendant que Picasso peut nous communiquer immédiatement la fluidité des corps nus, l'écrivain doit se fier à l'imagination du lecteur pour créer le mouvement³⁴ ». Ne développant pas davantage cette problématique, Hoffer conclut en rapprochant le travail d'écriture de Djébar de celui d'Hélène Cixous en ces termes :

Visant les thèmes du corps, de la voix et de la vérité de la femme arabe, Djébar parle d'une voix féministe à l'exclusion des hommes. [...] Djébar présente son propre féminisme, mais influencé par sa rencontre avec le féminisme de l'ouest. En effet, il semblerait que Djébar ait écrit en 1978 un texte exemplaire qui incarne plusieurs théories du mouvement féministe des années 70, annoncées par Cixous dans son essai de 1975, « Le rire de la Méduse », soulignant l'importance de l'écriture du corps³⁵.

Selon la critique, Djébar aurait réussi par ailleurs à mettre du mouvement dans son texte en y insérant de la musique. Elle propose cette hypothèse parce que la musique

³² Le tableau *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix, rappelons-le, montre des femmes immobiles, muettes et assises dans le cadre d'un espace clos, celui du harem. Les *Femmes d'Alger, d'après Delacroix* de Picasso cependant, réalisées 14 fois par le peintre, forment une série. Nues, en mouvement et la bouche ouverte, elles veulent se montrer, parler, sortir hors du cadre du harem, voire du tableau. Elles sont en quête de liberté et de leur vérité... Les nouvelles du recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Djébar forment aussi une série - de textes, plus précisément - qui, on l'a vu, s'inscrit dans cette quête que tout le projet et le parcours littéraires de l'auteure aspirent à réaliser.

³³ HOFFER, Pamela, *op. cit.*, p. 163.

³⁴ *Ibidem*.

constitue un aspect fondamental de l'écriture féminine, du moins aux yeux d'Hélène Cixous : « Dans la parole féminine comme dans l'écriture ne cesse jamais de résonner ce qui de nous avoir jadis traversé, touché imperceptiblement, profondément, garde le pouvoir de nous affecter, le chant³⁵... ». Le texte de Hoffer interprète donc les rapports établis entre la lettre et l'image dans le recueil de Djébar à travers une optique strictement féministe et cixousienne.

Nous ne retiendrons de la méthode de travail d'Hoffer que ce qui se retrouve dans celle que suggère Chikhi, car les aspects clés de cette méthode sont aussi ceux des théoriciens spécialisés dans le cadre des recherches portant sur les relations « peinture-écriture » : pour découvrir la nature du dialogue qu'entretient un texte avec l'image dans une œuvre littéraire en particulier, il faut interroger le face à face qui unit d'abord l'auteur-lecteur, l'auteur-spectateur, et l'image. C'est dans le texte de Jean-Pierre Guillermin, intitulé *Récits/Tableaux*, que l'on retrouve ce postulat : « [...] le rapport entre le lisible et le visible est à construire par le lecteur/spectateur³⁷ [...] ». Seulement dans cette perspective, il devient possible de découvrir comment l'image *parle* à l'écrivain, comment elle le fait réfléchir, comment elle agit sur lui au point de l'influencer dans son projet d'écriture, d'orienter et de définir ce travail. Guillermin insiste sur l'importance d'un tel face à face, car selon lui l'image provoque chez l'écrivain qui la reçoit, la contemple et la lit, le désir d'y répondre avec des mots :

Dans la vision du tableau, ce n'est pas tant le phénomène de la vision que le fait du tableau qui institue cette situation par quoi, voyant, je suis pressé de parler, d'écrire, de décrire ce que je vois [...] : tout *étant* est promu à la signification, à partir du moment où il semble avoir été isolé, *cadré* par le discours qui le décrit – à partir du moment où il est décrit comme en peinture. En habilitant le regard à trouver une

³⁵ *Ibid.*, p. 166.

³⁶ CIXOUS, Hélène, « Le rire de la Méduse », *L'arc*, vol. 6, 1975, p. 39, 43. Essai cité par Pamela Hoffer dans son analyse à la page 166.

³⁷ GUILLERMIN, Jean-Pierre (Éd.), *Récits / Tableaux*, Paris, P.U.L., 1994, p. 10.

nécessité, et donc un sens aux formes, figuratives ou non, qu'elle assemble, la peinture a prédisposé le langage au sein du phénomène : c'est une anticipation qui me prédispose à parler des tableaux, à parler tableaux, à parler les tableaux ; c'est, en d'autres termes, la très ancienne propension à supposer dans le tableau de peinture, en les y projetant, les arcanes d'un langage constitué qui constitue le tableau dans l'espace du discours³⁸.

Dans un premier temps, il convient d'interroger l'auteur qui demeure le seul à pouvoir nous renseigner sur la nature du face à face qui l'unit à l'image. Pour ce qui est de Djébar, nous disposons d'une postface que l'écrivaine a écrite et jointe à ses nouvelles³⁹. Dans cette postface que nous avons déjà eu l'occasion de citer plus haut, Djébar communique au public de façon détaillée sa lecture des tableaux de Delacroix et de Picasso.

Anna Vetter, dans un chapitre intitulé « De l'image au texte », et tiré de l'ouvrage *Peinture et écriture*, nous apprend que le texte lui-même, celui qui résulte du face à face et qui en est le produit, médiatise l'acte de lecture à même le langage littéraire, tant au niveau de la forme qu'au niveau du contenu. Le récit devient ainsi un lieu d'informations privilégié où il est montré comment le passage de l'image picturale au discours littéraire s'opère :

Les textes [...] donnent un aperçu de la démarche de l'écrivain face à l'œuvre picturale. [...] Si l'on interroge le texte sur le rapport qu'il entretient avec la peinture, il faut s'attendre à ce qu'il réponde avec son propre mode de langage, ses propres outils, sa propre forme [...]. La peinture n'intervient pas comme sujet – il ne s'agit pas d'un texte sur la peinture – mais comme forme littéraire. En effet, le texte utilise le code pictural comme médiateur afin d'enrichir son propre univers esthétique. Aussi l'émergence de la peinture dans l'œuvre [...] est-elle médiatisée par une esthétique littéraire⁴⁰ [...].

³⁸ *Ibid.*, p. 115.

³⁹ Nous précisons que cette postface s'intitule « Regard interdit, son coupé ».

⁴⁰ VETTER, Anna, « De l'image au texte », dans *Peinture et écriture*, Paris, UNESCO, Collection Traverses, 1996, p. 207.

Dans cette perspective, nous ferons une analyse comparative des deux parties du recueil. D'une part, il conviendra d'abord de définir les méthodes, les codes de travail picturaux propres à Delacroix et à Picasso. D'autre part, nous devrons ensuite étudier, dans chaque partie du recueil, l'esthétique littéraire qui est mise en œuvre, bref, le déroulement du récit ainsi que ses procédés d'écriture et ses dispositifs narratifs. Cela nous conduira à découvrir les points d'intersection qui existent entre la peinture et l'écriture dans le recueil, c'est-à-dire la manière dont l'esthétique de Djébar médiatise les codes picturaux présents dans les toiles. Et comme selon Beïda Chikhi « cette double expérience artistique introduit dans les nouvelles deux modalités du discours [...], l'une inquiète [...], l'autre, plus confiante⁴¹ [...] », nous tenterons de voir comment la première partie du recueil médiatise surtout les codes, les modes d'expression picturaux de Delacroix et la seconde partie ceux de Picasso à travers des espaces diégétiques et une esthétique littéraire particuliers. Réalité paradoxale à première vue, il faut le préciser, puisque le premier volet du recueil s'intitule « Hier », alors que la deuxième section du recueil s'intitule « Aujourd'hui ». Ce paradoxe sera éclairé au fil des analyses qui seront proposées dans les prochains chapitres.

Pour reprendre les termes de Vetter, disons qu'en interrogeant *Femmes d'Alger* de Djébar sur le rapport qu'il entretient avec la peinture de Delacroix et de Picasso, le recueil nous répondra avec son propre mode de langage, ses propres outils, sa propre forme.

Puisque nous en sommes rendus à parler de « forme », le genre de la nouvelle et la notion de recueil doivent aussi retenir notre attention. Le critique Daniel Grojnowski remarque dans *Lire la nouvelle* que « [...] le caractère protéiforme de la nouvelle

⁴¹ CHIKHI, Beïda, *op. cit.*, p. 169.

permet à ce genre d'emprunter des formes variées, de fournir aussi au cinéma, à la télévision, à la peinture, au scénario, à la presse⁴² [...] ». La question qu'il nous faut poser est la suivante : si la nouvelle est multiforme, si elle revêt plusieurs aspects différents capables de s'adapter à divers genres et formes d'écriture, lesquels dans ce cas s'adaptent particulièrement bien à la mise en texte d'un tableau ? Qu'est-ce qui, dans le caractère protéiforme de la nouvelle, se prête aisément à un dialogue avec l'expression plastique, picturale ? Un chapitre intitulé « Nouvelles et tableaux : textes et pré-textes », dans l'ouvrage *La nouvelle hier et aujourd'hui*, de Joël Glaziou⁴³, fait un inventaire assez complet des traits formels et de contenu qui rapprochent le genre de la nouvelle du genre pictural : par exemple, le nouvelliste et le peintre disposent tous deux d'un espace d'expression limité qui les contraint à « réduire un événement, un portrait, un paysage à sa plus simple expression, en donnant le maximum de force à chaque détail⁴⁴ ».

Notre travail tâchera dans un premier temps de retracer l'itinéraire qui a conduit Assia Djébar à l'écriture de ses *Femmes d'Alger*. Une présentation générale du recueil s'en suivra. Nous nous intéresserons ensuite plus spécialement à la question des tableaux, à leur genèse, à leur histoire et à leurs réceptions critiques. Ceci nous amènera à situer et à définir la lecture qu'a faite Assia Djébar de ces toiles. Nous

⁴² GROJNOWSKI, Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, DUNOD, 1993, p. 58.

⁴³ GLAZIOU, Joël, « Nouvelles et tableaux : textes et pré-textes », dans *La nouvelle hier et aujourd'hui, actes du Colloque de University College Dublin, 14-16 septembre 1995* (sous la direction de Johannie Gratton et Jean-Philippe Imbert), Paris, L'Harmattan, 1997.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 239-240. Glaziou partage l'opinion de Grojnowski (*op. cit.*) à propos du caractère protéiforme de la nouvelle. Il écrit qu'« un des caractères de la nouvelle est d'être si multiforme que non seulement elle s'adapte à des genres et des formes d'expression différents, mais surtout, cela lui permet de révéler leurs possibilités respectives » (p. 248).

pourrons enfin analyser le recueil de nouvelles dans la perspective du rapport qu'il entretient avec l'image picturale⁴⁵.

⁴⁵ En 1997, Christiane Chaulet-Achour a proposé un article intitulé « Eugène Delacroix, Assia Djebar : regards, corps, voix... » (dans *De la palette à l'écrit*, vol. 2, Nantes, Joca Seria, p. 53-60). Même si un tel titre laisse présager, à première vue, l'étude du dialogue qu'entretient le recueil de Djebar avec la peinture de Delacroix, il n'en est rien. Ce texte s'intéresse plutôt à la réception critique qui a été faite du tableau *Femmes d'Alger* à travers l'histoire. Bien que Achour entreprend à un moment donné d'analyser la première nouvelle du recueil, par ailleurs, elle l'étudie surtout d'un point de vue cinématographique, car on le sait, à défaut de pouvoir réaliser un second film après *La Noubia* en 1978, Djebar se sert de son scénario pour écrire le récit éponyme du recueil « Femmes d'Alger ».

CHAPITRE I

SUR LES TRACES DU RECUEIL

FEMMES D'ALGER DANS LEUR APPARTEMENT

Nous avons vu que le recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* qui paraît en 1980 constitue pour Assia Djébar une première tentative d'écriture après dix ans de silence volontaire. Or la même auteure réalise peu de temps auparavant, en 1978, un film intitulé *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*. Djébar sort donc d'une longue période de silence en prenant la parole d'abord au cinéma plutôt qu'à l'écrit.

Pourquoi l'écrivaine s'impose-t-elle au départ un tel silence ? Pourquoi choisit-elle ensuite la caméra de préférence au crayon pour briser son mutisme ? C'est de toute évidence ce long métrage qui entraîne naturellement l'auteure à écrire ses *Femmes d'Alger*. Comme le note Jeanne-Marie Clerc : « *La Nouba* [...] se prolonge à travers les nouvelles et romans suivants, depuis *Femmes d'Alger*... jusqu'à *Vaste est la prison*¹ ». Et la critique de préciser qu'il s'agit d'une « [...] expérience cinématographique [...] qui a servi en quelque sorte de matrice à l'écriture romanesque. Du film au roman, on peut suivre l'émergence d'une structure à la fois thématique et formelle² [...] ». Cette structure, nous l'examinerons dans les premiers écrits de la romancière.

1957-1968 : les premiers écrits

En janvier 1957, paraît aux éditions Julliard le tout premier roman d'Assia Djébar, *La Soif*. Le personnage principal, Nadia, est une jeune Algérienne qui se raconte en s'exprimant au « je », prenant ainsi en charge la narration d'un bout à l'autre du récit. Cette femme est en proie à une « soif » d'émancipation que seule sa parole peut étancher. Il s'agit d'une parole qui a le pouvoir de la faire sortir hors de l'ombre et du silence, qui la dévoile et la libère aussi bien physiquement, verbalement que

¹ CLERC, Jeanne-Marie, *op. cit.*, p. 51.

² *Ibid.*, p. 11.

spirituellement. En quête de son identité profonde, de sa vérité essentielle, de la réalisation de ses aspirations et de ses rêves, elle se cherche, se trouve et s'affranchit donc au travers de sa voix et de son langage . Elle désire aussi communiquer avec ses sœurs arabes, voire avec ses frères musulmans, et s'ouvre de cette façon à la fois sur elle-même et sur le monde.

De cette figure romanesque semble émerger le portrait de Djébar, celui de l'écrivaine naissante qui a aussi soif de parole puisqu'elle s'exprime publiquement pour la première fois en rédigeant ce roman, sans compter qu'à l'image de l'héroïne elle sort du mutisme et de la claustration en faisant de son écriture une voix personnelle capable de se mêler à toutes celles de l'Algérie et ce, malgré le fait qu'elle soit féminine, interdite d'épanchement selon l'islam.

Or à cette époque, Assia Djébar refuse catégoriquement d'attribuer à son œuvre le moindre caractère autobiographique. En parlant de *La Soif* , elle parle d'un simple « exercice de style » où elle prétend faire « la caricature de la jeune fille algérienne occidentalisée ». Elle va même jusqu'à dire que dans ce premier roman elle se cache délibérément : « Dans mon premier roman je m'étais masquée³ » .

L'identification autobiographique, quoique timide, subtile et implicite, demeure pourtant remarquable dans *La Soif* et ce, même si l'auteure persiste à nier cette évidence plutôt que de l'avouer. S'il est vrai qu'Assia Djébar camoufle sa vie personnelle en écrivant *La Soif*, elle n'en libère pas moins son imaginaire. À ce propos, Jeanne-Marie Clerc écrit, en citant le texte de *La Soif* : « L'héroïne, élevée par son père

³ Entrevue d'Assia Djébar publiée dans *Les romans d'Assia Djébar* de Beïda Chikhi, Office des publications universitaires, Alger, 1987, p. 24. Entrevue partiellement citée ici dans le texte de Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, à la page 56.

« à l'européenne », mais « obligée de faire des concessions à (l') entourage, à (la) société » arabes, interpellée sur son malaise « à cette frontière ambiguë entre deux civilisations » dont elle n'a « pas le courage de sortir ». « Et d'ailleurs, en sortir pour aller où ? », ressemble étrangement à l'élève de l'École Normale Supérieure [...] qu'Assia Djébar est alors [...]. Le masque n'est donc pas aussi total que veut bien l'affirmer l'auteur⁴ [...] ».

En 1962, Djébar signe un autre roman, *Les Enfants du nouveau monde*, dans lequel le rôle principal est toujours attribué à un personnage féminin : Lila. Cette fois, l'auteure n'a pas d'autre choix que de reconnaître la nature autobiographique de ce texte. Les faits sont flagrants et ne peuvent être contestés : la ressemblance entre le personnage de fiction et son auteure est, sur plusieurs points, particulièrement évidente. Assia Djébar confesse donc finalement, non sans déplaisir, s'être identifiée au personnage de Lila au fur et à mesure qu'elle a écrit son roman : « [...] j'ai voulu jeter un regard sur les miens. La position de Lila (l'héroïne), à côté et, en même temps dedans et témoin, c'est un peu moi⁵ ».

Cette prise de position personnelle qu'assume sans trop le vouloir Assia Djébar au travers de ses personnages féminins devient de plus en plus importante avec le temps, de telle sorte que cela conduit l'écrivaine à une véritable impasse lors de la rédaction de son quatrième roman, *Les Alouettes naïves*, en 1967. Le problème auquel Djébar se heurte de front est bel et bien celui de l'autobiographie. L'auteure ne peut éviter de se mettre en scène dans son écriture et ce débordement de sa personne au cœur de la fiction demeure absolument involontaire :

⁴ CLERC, Jeanne-Marie, *op. cit.*, p. 56. Les passages isolés entre guillemets à l'intérieur même de la citation sont des extraits du roman *La Soif* de Djébar. La critique les distingue ainsi de son propre discours dans lequel elle les insère.

[...] dans quarante pages des *Alouettes naïves*, je n'ai pas pu m'empêcher de parler de moi [...]. [...] J'ai compris qu'on ne peut pas continuer à écrire sans arriver à une écriture autobiographique même si on la masque⁶.

Bien plus, cela la met dans une position à ce point gênante, effrayante et déstabilisante qu'il devient tout à fait impossible pour elle de poursuivre sur cette voie. Dès lors, l'écrivaine éprouve même une certaine douleur qui la paralyse violemment. Du coup, elle ne peut plus écrire. Sa main se fige parce qu'écrire, « s'écrire » revient à se dévoiler, à se livrer complètement nue au public, à rendre accessible aux femmes comme aux hommes ce qui constitue la part la plus intime de son être. Assia Djébar ne peut concevoir, assumer ou revendiquer un tel manque de pudeur, une telle indécence à la fin des années 60, surtout pas dans une société arabo-musulmane où la femme est, par principe et définition, interdite de parole et d'image. Elle s'est d'ailleurs plusieurs fois exprimée sur ce sujet. Les deux citations qui suivent en témoignent :

[...] L'écriture est un *dévoilement* en public devant des voyeurs qui ricanent. [...] Une sensation de ma mise à nu de femme [...] devant tous les hommes, me paralysa [...]. Je me suis figée [...] ; je croyais m'emmurer⁷.

[...] ces pages, je les savais autobiographiques⁸. Une fois ce livre publié, ce fut comme si je voulais recouvrir ma vie et moi-même d'un voile immense, d'une nuit à l'infini. Écrire donc pour une femme [...] lui devient *a posteriori* *dévoilement*. Ainsi, pour revenir à mon expérience, me dévoiler – même dans cinquante pages d'un roman de trois cent cinquante – n'était plus vain : danger dès lors du *dévoilement*, oh oui... Écrire soudain, cela signifiait pour moi, au sens propre, « me dévoyer ». L'écrivain-femme deviendrait-elle presque la femme publique ? Je n'ai pas publié ensuite pendant dix ans, ou un peu plus, à cette époque de ma vie⁹.

Djébar a, autrement dit, le sentiment très désagréable de transgresser des lois fondamentales de la tradition islamique. De plus, elle « le fait » en français, soit dans

⁵ CHIKHI, Beïda, *op. cit.*, p. 24.

⁶ DJEBAR, Assia, *Cahiers d'Études Maghrébines*, Cologne, n° 2, mai, 1990, p. 89. Citée dans le texte de Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 56-57.

⁷ *Ibid.*, p. 77 et 110.

⁸ Assia Djébar fait allusion ici aux *Alouettes naïves*.

la langue de l'Autre, celle de la France contre laquelle son pays, l'Algérie, est en guerre :

I refused to allow the French language to enter into my life, into my secret. I felt it was the enemy. To write in this language, but to write very close to the self, not to say oneself, with a violent separation, became a very dangerous undertaking¹⁰.

Au sentiment de transgression s'ajoute donc celui de trahison. Assia Djébar opère alors un brusque mouvement de recul. Elle ressent l'obligation de se taire, de se retirer dans le silence, par peur, par honte, par désarroi. Plus d'une fois, elle a manifesté ouvertement le sentiment presque exacerbé d'une telle contrainte :

Dans ce mouvement [...], j'ai peur, je crains quelque chute, quelque déréliction¹¹.

Il y a un moment où l'écriture vient se coller à vous, rejoint votre expérience personnelle, déclare Assia Djébar. [...] Prendre conscience que l'écriture devient un dévoilement, cela m'a fait reculer ; quand j'ai senti que le cœur de ce livre¹² commençait à frôler ma propre vie, j'ai arrêté de publier volontairement¹³.

[...] le silence [...], celui de la *hochma*, c'est-à-dire, en arabe, de la *honte*, en fait de la pudeur, seule spécificité féminine, pourrait-on dire, de la littérature autobiographique [...], qui, dans les temps anciens, vous aurait fait désigner comme sorcière, comme impure, et impudique, et obscène, et publique¹⁴.

Après la publication des *Alouettes naïves*, Assia Djébar disparaît donc de la scène littéraire. Elle entre de plain-pied dans un silence dont elle n'est pas prête de sortir avant dix ans. Mais comment définir, qualifier, comprendre la nature, la teneur et la portée d'un tel mutisme ? S'agit-il simplement d'un évanouissement définitif de la voix ? Djébar se laisse-t-elle engloutir une bonne fois pour toutes par ce silence

⁹ *Ibid.*, p. 64-65.

¹⁰ Le CLÉZIO, Marguerite, « Assia Djébar, écrire dans la langue adverse » dans *Contemporary French Civilization*, vol. 92, 1985, p. 238.

¹¹ DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent*, *op. cit.*, p. 105.

¹² Assia Djébar fait encore allusion ici aux *Alouettes naïves*.

¹³ DJEBAR, Assia, *Cahiers d'Études Maghrébines*, *op. cit.*, p. 89. Citée dans le texte de Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 57.

¹⁴ *Ibid.*, p. 106.

passivement, sans réagir, absente d'elle-même et du monde ? Si Djébar n'était jamais sortie de ce silence, si elle ne s'était jamais remise à écrire, à publier dix ans plus tard, si pas une seule fois elle n'avait reconquis par la suite l'espace de la création artistique, que ce soit avec une caméra ou un crayon à la main, seulement alors nous aurions pu donner sans crainte des réponses affirmatives à toutes ces questions. Or ce n'est pas le cas.

1968-1978 : du silence à l'émergence

Tout porte donc à croire que le silence a préparé Djébar à un retour en force à l'écriture et non à une mort littéraire. Quelque chose s'est produit pendant ce creux qui a marqué la vie de l'auteure algérienne entre 1968 et 1978. En demeurant silencieuse, elle a certes expérimenté ce que l'ensemble de ses sœurs arabes sont forcées de vivre, à savoir l'interdiction, le refoulement de la parole, mais, tout en leur étant proche de cette manière, Djébar a vécu ce silence différemment. Par opposition au silence des femmes musulmanes voilées et reléguées dans l'ombre des harems, le silence de Djébar a été paradoxalement productif. Il a été le lieu d'une transition décisive et significative entre deux voix, celle de la jeunesse qui s'exprime à travers les premiers romans jusqu'en 1967 et celle de la maturité qui prend son élan à partir de 1978. Durant cette période, Djébar a dû réfléchir, se questionner et mûrir intérieurement, à l'abri du monde, pour réussir à passer d'un état à l'autre dans sa vie professionnelle : « Le silence d'une décade que je traversais alors a été habité par mon questionnement intérieur¹⁵[...] ».

Et puisque c'est l'écriture qui a conduit Djébar au silence, c'est sur l'écriture que l'auteure a tenu à réfléchir. L'écriture en tant qu'acte, mais aussi en tant que langue, matière, étoffe, tissu...

L'auteure voulait découvrir comment il était possible de *réapprivoiser* l'écriture pour éventuellement sortir du silence, de l'impasse qu'a mise en place la prise de parole autobiographique. Quels chemins convenait-il d'emprunter dans l'expression artistique, quels moyens esthétiques fallait-il prendre, exploiter pour être à nouveau capable de se raconter, de se montrer vraiment et ce, sans avoir pour autant le sentiment de transgresser les interdits islamiques ou de trahir sa nation ? Comment parler librement de soi-même sans être automatiquement placée sous la contrainte de la censure ? Le dilemme s'est posé au cœur de ces questions : « [...] comment en sortir ? Comment retourner à la fiction [...] ? Comment me remettre dans des personnages imaginaires, flottants et légers¹⁶ [...] ? ».

Djebar a cherché, pendant dix ans, à changer son rapport à l'écriture, de telle sorte qu'elle ne la perçoive plus comme un simple acte d'exhibition personnel illégal, vulgaire, impudique, dangereux et risqué, qu'il faut travestir en le masquant de quelque manière que ce soit¹⁷, mais plutôt comme un acte légitime de libération féminine sociale et générale, c'est-à-dire collective et non plus exclusivement individuelle : Djebar, en se racontant à travers ses romans, ne donnerait plus uniquement à lire, à voir sa propre vérité ou à entendre son seul silence, mais ceux de toutes les femmes arabes réunies. En littérature, son « je » personnel deviendrait un « je » collectif, universel. Au sortir d'une écriture autobiographique « singulière », elle basculerait dans une écriture autobiographique dite « plurielle » : « [...], l'expression du Je s'imbrique étroitement avec celle de la collectivité, avec un Nous qui, tout à la fois le révèle à lui-même par

¹⁵ DJEBAR, Assia, *Ces Voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 87.

¹⁶ *Ibid.*, p. 115.

¹⁷ Avec le recul, l'auteure a constaté que cette pratique d'écriture visant à « écrire tout en restant voilée, écrire donc de la fiction », ne pouvait être qu'« illusion » (Assia Djebar, *Ces Voix qui m'assiègent*, op.cit., p. 100).

effet d'identification, et le perturbe dans sa spécificité et son unicité générale¹⁸ », précise Clerc.

Il est en fait question de découvrir la musulmane à l'échelle planétaire à travers la voix djebarienne et l'image que celle-ci propose d'elle. Découvrir non pas au sens de déshabiller honteusement pour satisfaire l'œil pervers de l'homme « lecteur-voyeur » qui se sent dans l'obligation de « voler » du regard l'image du corps féminin inaccessible, espérant ainsi y accéder, mais découvrir au sens du mot découverte. Placer sous le regard d'autrui l'Algérienne dans toute sa nudité ordinaire plutôt que spectaculaire, pour faire rayonner son authenticité et sa pureté sans que rien n'ait à être caché, voilà ce vers quoi Djébar oriente son travail. Et si l'Algérienne doit, à un moment ou à un autre, pouvoir briser son silence afin de se mettre en lumière, elle ne le fera pas dans le but de révéler certains secrets auparavant jalousement gardés, mais tout simplement pour dire les choses, les vérités telles qu'elles sont, naturellement, sans surprise et sans mystère : « on s'attend à ce qu'une femme arabe [...] montre ce qu'on ne peut pas voir. Mais je ne fais pas du cinéma pour touristes, ni pour étrangers qui veulent en savoir plus. Je ne suis pas une femme qui casse les portes¹⁹ ».

De ce point de vue, l'écriture devient un acte de résistance contre l'injustice qui condamne la femme arabe à l'enfermement et au mutisme. Dans cette perspective, Djébar s'engage à écrire pour résister et se battre contre l'imposition du silence. Comme Calle-Gruber le souligne, « Djébar prend conscience que l'écriture [...] est

¹⁸ CLERC, Jeanne-Marie, *op. cit.*, p. 58. Laurence Huughe utilise aussi le concept d'autobiographie au pluriel : « The autobiography then becomes what Djébar calls *an autobiography in the plural* [...] ; Djébar's is a narrative in which the collective heritage of female voices is mixed with the author's individual voice. This *autobiography in plural* is, moreover, the only possible autobiography for Djébar when it comes to escaping the alienation inherent in expression in the enemy language » (*op. cit.*, p. 874).

¹⁹ CALLE-GRUBER, Mireille, *op. cit.*, p. 206. Entretien avec Assia Djébar donné en mars 1978 à *Cultures* et cité en partie ici dans le texte de Calle-Gruber.

désormais son espace de combat²⁰ [...] ». De toute évidence, la littérature devient pour elle un moyen de défense efficace contre tout ce qui pourrait brimer la liberté et les droits humains du sujet féminin :

Un livre terminé, lorsqu'il se met à circuler, ce n'est pas une malédiction, ni une plaie ouverte, non, plutôt une cuirasse, une armure !

Dans cet état, je ressors de cette exposition du moi en texte publié : ainsi, je me rétracte devant l'exhibition au premier instant risqué ; ainsi, glissant dans une nouvelle vulnérabilité qui s'ajoute au risque bien réel du corps de femme, de la main de femme qui écrit sur soi, sur moi, sur nous, je finis par sortir de la mise sous silence ; je finis par m'en sortir²¹.

Et elle décide de reprendre l'écriture en français. Bien au-delà des conflits de la colonisation, en dehors de la société et de la politique, il n'y a plus de ressentiment et de crainte possibles pour l'artiste qui veut créer librement. Le français en tant que langue de création et non du colonisateur, a accueilli, adopté Djébar en tant qu'artiste et non en tant qu'Algérienne. Dans *Ces Voix qui m'assiègent*, on peut lire trois interventions intéressantes de l'auteure à ce propos :

Ainsi, le français est en train de me devenir vraiment maison d'accueil, peut-être même lieu de permanence où se perçoit chaque jour l'éphémère de l'occupation. Mais enfin, j'ai fait le geste augural de franchir moi-même le seuil, moi librement et non plus subissant une situation de colonisation²².

[...] sortir de mon français, langue d'écriture, l'élargir, et finir à y revenir dans un total libre arbitre, consciente enfin de la nécessité d'inscrire dans la pâte même de ma langue française, ainsi que dans la structure romanesque, tous les tenants de mon identité personnelle²³.

Le français, [...] c'était pour moi le synonyme de « ma » liberté²⁴ !

Le silence permet à Djébar de prendre conscience de tout cela et donc, devient lui-même une résistance puisqu'il offre à l'écrivaine un éventail de possibilités susceptibles

²⁰ *Ibid.*, p. 235.

²¹ DJEBAR, Assia, *Ces Voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 106.

²² *Ibid.*, p. 44.

²³ *Ibid.*, p. 36.

de la ramener à une parole révolutionnaire capable de faire justice, d'arracher la femme à ses entraves aussi bien réelles qu'imaginaires :

[...] transmuier le silence en résistance – des femmes, des peuples du Maghreb sous le joug de la colonisation, rayés de l'Histoire. Visant, autrement dit, à faire de la littérature ce lieu de résistance qu'elle est par définition : résistance contre toute domination et réductionnisme ; résistance *pour* l'avènement des différences²⁵.

Le silence devient tout à coup une sorte de coffre aux trésors, recelant toutes les richesses d'expression esthétique dont l'auteure a besoin pour se lancer dans cette nouvelle voie/voix d'écriture qui l'appelle et la sollicite : « Le silence devient alors réserve – retrait, certes, mais aussi trésor où puiser inépuisablement puissance poétique²⁶ [...] », souligne Calle-Gruber. L'expérience du mutisme est par conséquent d'abord l'expérience d'une quête au cours de laquelle Djébar est amenée à faire des choix précis. Elle décide de légitimer sa prise de parole autobiographique en la mettant au service d'une cause socio-politique, celle de la libération des femmes issues de tous les milieux arabes. Et elle opte pour une nouvelle voix, pour de nouveaux procédés et dispositifs d'écriture, pour des outils de langage et d'expression poétiques inédits, bref pour une esthétique originale qui saura mener à terme son projet : « [...] cette résistance donne aux œuvres des années 80 une tenue (et une teneur) nouvelle, où le politique est indissociable de la poétique²⁷ ». Djébar cherche à trouver l'esthétique capable de libérer la femme, de la donner à voir et entendre de façon nouvelle, réelle et ce, pour la première fois. Tout fait donc appel à la nouveauté, car pour réussir à *écrire* l'Algérienne de manière nouvelle, il faut faire appel à de nouveaux moyens et techniques d'écriture. Mais avant de les trouver, Djébar multiplie les tentatives et les

²⁴ *Ibid.*, p. 189.

²⁵ CALLE-GRUBER, Mireille, *op. cit.*, p. 10.

²⁶ *Ibid.*, p. 9.

expériences d'écriture, explore diverses formes d'expression. Le silence est son laboratoire, son champ de recherche, sa caverne d'Ali Baba aux mille merveilles :

Ce silence a été non vraiment d'écriture, mais fait de tentatives d'écritures diverses, de nature différentes, de disciplines multiples – théâtre, enquêtes sociologiques en terrain rural algérien, tournage de cinéma... Ces dix années de non-publication littéraire ont donc servi à cela : chercher [...], dix années de quête, de recherches souvent dans le noir, de tentatives polyphoniques. [...] dix ans de silence... De silence volontaire. Un silence délibéré. [...] j'ai élaboré ainsi, par tâtonnements, mon esthétique²⁸.

C'est dans cet esprit et cette ambiance de travail qu'Assia Djébar tire profit de son mutisme pour ensuite renouer avec la création, la prise de parole artistique, en 1977. Et cette fois, parce qu'elle sort justement d'une période durant laquelle elle a cherché à élaborer une nouvelle esthétique via la pratique de plusieurs arts différents, son choix s'arrête sur le cinéma et non la littérature. Mais pour dire la vérité, il faut avouer que le destin y a mis un peu du sien dans la fixation de ce choix. En réalité, au moment où Djébar atteint une certaine maturité, la télévision algérienne intervient et, par un heureux concours de circonstances, lui demande de bien vouloir réaliser un film :

[...] c'est l'expérience cinématographique imposée par une commande de la TV algérienne en 1977 qui incitera Assia Djébar à renouer avec un processus créateur cassé par l'irruption involontaire du sujet parlant et qui, cette fois, s'affirmera ouvertement comme une quête identitaire. Signe que les exigences autobiographiques, pressenties de façon de plus en plus affirmée tout au long de la première partie de l'œuvre, sont désormais assumées et revendiquées, grâce à ce nouvel outil d'écriture qu'est la caméra²⁹.

Le cinéma s'offre donc à Assia Djébar d'entrée de jeu comme l'outil par excellence qui lui donne la possibilité d'entamer la réalisation de son projet, de sa quête d'identité au féminin pluriel, légitimement, sans transgresser aucune loi, sans trahir aucune nation.

²⁷ *Ibid.*, p. 10.

²⁸ DJEBAR, Assia, *Ces Voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 35-36, 44, et 64-65.

Et le cinéma représente pour l'auteure algérienne une expérience d'écriture nouvelle puisque par le passé Djebbar n'a jamais fait autre chose que de la littérature. Comme le souligne Calle-Gruber : « [...] passer derrière la caméra c'est, [...], toujours, regarder pour la première fois³⁰ ». C'est en effet derrière l'œil de la caméra que Djebbar découvre l'Algérienne telle qu'elle ne l'avait encore jamais vue. C'est durant le tournage de *La Nouba* que Djebbar entre en contact avec une vision, une vérité frappante de la femme demeurées pour elle inconnues jusqu'alors :

Vous savez, il m'a fallu commencer à faire du cinéma pour brusquement, à une table de montage, voir un plan de femme, voir ma mère avec le voile et me dire : *Mais c'est un fantôme !* Pour moi, jusque là, ce n'était pas un fantôme, c'était la parure, le bruit du voile, les plis du voile si différents d'une femme à l'autre³¹.

En posant un tel regard sur sa mère, Djebbar réussit à voir tout l'aspect symbolique et imaginaire que suggère le port du voile chez la femme arabe et ce qui s'en dégage. Cette « vision » nouvelle, métaphorique en quelque sorte, consiste en une espèce de révélation capitale qui a pour effet de déterminer les objectifs de travail de l'auteure.

Le voile pris dans son sens premier, en tant que tissu, morceau d'étoffe, cotonnade, n'est effectivement qu'un simple vêtement, qu'une parure, qu'un ensemble de plis et de froissements. Il ne représente toujours que le côté visible et palpable, physique, extérieur de la femme. Il camoufle son corps qui demeure ainsi interdit d'image. Il restreint par ailleurs les mouvements de ce même corps qui se retrouvent entravés dans une longueur et une épaisseur de drap trop encombrantes. Il suffirait donc à la rigueur de déchirer ce voile, de le faire tomber pour que la femme retrouve sa pleine liberté

²⁹ CLERC, Jeanne-Marie, *op. cit.*, p. 57.

³⁰ CALLE-GRUBER, Mireille, *op. cit.*, p. 229.

³¹ GAUVIN, Lise, « Territoire des langues », dans *L'écrivain francophone à la croisée des langues (entretiens)*, Paris, Karthala, 1997, p. 32. Il s'agit d'un entretien réalisé avec Assia Djebbar.

d'action et d'expression corporelle, pour qu'elle puisse être vue dans sa constitution physique naturelle. Mais à un niveau supérieur de signification, d'un point de vue strictement métaphysique, le voile devient tout autre chose. Et c'est là que la prise de conscience « visuelle » d'Assia Djébar entre en ligne de compte. Le silence qu'impose la tradition islamique à la femme arabe ressemble à un voile qui étouffe la voix et la parole. Le voile enveloppe le corps de la femme, certes, mais il couvre aussi souvent toute la partie inférieure du visage. Il cache les bouches et leur interdit de s'ouvrir. La femme qui ne peut pas s'exprimer, se « dire », se « raconter », se faire entendre, ressemble à un fantôme. Partout où elle va, elle passe inaperçue, elle n'est qu'une ombre qui se confond avec les murs. Sans voix, la femme n'existe pas. Seul son fantôme existe. On la voit, certes, mais qu'on la regarde avec ou sans voile, cela a peu d'importance. Il n'y a aucune différence puisque de toute façon elle demeure muette, elle est celle qui ne parle pas, avec laquelle on ne dialogue pas. Elle appartient à un autre monde, parallèle, auquel personne n'a accès. Elle demeure l'éternelle errante silencieuse et solitaire. Et bien sûr, pour déchirer ce voile de silence, pour le faire tomber, il n'y a qu'un seul moyen : restituer le droit de parole à la femme arabe. Il faut la faire parler, encourager le déploiement de sa voix, de son cri, de son chant, et être présent pour l'écouter, pour échanger avec elle. Djébar se demandera encore, après la représentation de *La Nouba* sur les grands écrans et pendant la rédaction de *Femmes d'Alger* en 1979 :

Comment œuvrer aujourd'hui en sourcière pour tant d'accents encore suspendus dans les silences du sérail d'hier ? Mots du corps voilé, langage à son tour qui si longtemps a pris le voile. Voici donc une écoute où je tente de saisir les traces de

quelques ruptures, à leur terme. Où je n'ai pu qu'approcher telles ou telles des voix qui tâtonnent dans le défi des solitudes commençantes³².

En sortant elle-même d'un long silence qui a duré dix ans, Assia Djébar espère également pouvoir arracher ses sœurs algériennes au mutisme dont elles sont victimes. Elle désire ainsi les mettre au monde, leur donner la chance de naître, d'exister vraiment sous le soleil et hors de l'ombre, non seulement en tant que corps, mais aussi et par-dessus tout en tant qu'êtres pourvus d'une identité et d'une sensibilité particulières. Le véritable et grand défi ne consiste pas tant à donner accès à l'image extérieure, physique de la femme arabe qu'à faire voir son image intérieure, celle qui correspond à sa réalité métaphysique. L'image profonde de la femme est nettement plus importante que son image corporelle qui n'est que « surface », qui demeure superficielle et qui cache l'invisible, l'impalpable, bref, ce qu'il y a de plus essentiel. C'est au tréfonds de l'âme féminine, dans ce que la femme tait et ne dit pas que se terrent une vérité ainsi qu'une identité des plus fondamentales. C'est précisément cela que Djébar désire montrer, dévoiler, faire découvrir, bien au-delà de la simple apparence impénétrable de la femme. Clerc affirme que « ce premier film [...] repose sur une tentative pour regarder celles qui, enfermées [...] ne pouvaient jusqu'alors regarder que furtivement³³ [...] ». Et elle ajoute que : « ce regard est [...] tout intérieur : la caméra doit enregistrer le silence [...] des prunelles [...]. [...] enregistrement du silence et captation du non visible. Le cinéma a permis une recherche de cet au-delà

³² DJEBAR, Assia, « Ouverture », dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *op. cit.*, p. 7. Voir note 67, page 116 pour une explication du mot « sourcière » employé dans cette citation.

³³ CLERC, Jeanne-Marie, *op. cit.*, p. 13.

des évidences sensibles³⁴ [...] ». La critique poursuit en outre sa réflexion à ce sujet en disant que :

l'image est utilisée aux antipodes de ses capacités de donner à voir, pour révéler ce qui, précisément, ne se voit ni ne s'entend [...]. Car regarder les autres pour leur permettre de s'exprimer, les écouter pour susciter en elles une parole enfouie, c'est les rendre aptes à *se voir sans voile*, à se montrer dans leur authenticité de femmes³⁵.

Clerc conclut enfin en ces termes :

Le film [...] fait émerger quelque chose (de la parole féminine) qui demeure encore de l'ordre du chuchotement et du balbutiement. En cela, *La Nouba* m'apparaît être une tentative de faire de l'histoire, de transformer en marques tangibles des traces, des souvenirs, de dire des corps manquants³⁶.

Si le cinéma permet de filmer l'image physique de l'Algérienne, ce n'est pour Assia Djébar qu'un prétexte qui lui permet de filmer non pas seulement une image, mais ce qu'elle appelle une « image-son », un corps qui parle, s'exprime³⁷, une silhouette vivante, mouvante, certes, mais une silhouette d'où s'échappe une voix elle aussi vivante et mouvante :

[...] il a fallu le film, c'est-à-dire cette libération du regard par la caméra, devenue œil, et capable de saisir les femmes *dans l'espace*, hors de la prison du harem et du voile, que pour naisse la parole [...]. Le regard est cet instrument par lequel la femme a récupéré son corps et est devenue apte à le dire³⁸ [...].

Les dires de Djébar sont assez explicites sur ce point :

Mon besoin d'une écriture de cinéma ? Certes oui, mais les yeux bien ouverts, l'oreille fichée loin dans le temps et retrouvant peu à peu, au bout du silence, du désarroi et du blanc net, ou vierge, ou sali, retrouvant la durée de la vie... [...] Avoir

³⁴ *Ibid.*, p. 14.

³⁵ *Ibid.*, p. 15.

³⁶ NIANG, Sada (dir.), *Assia Djébar et Sembène Ousmane : littérature et cinéma en Afrique francophone*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 198.

³⁷ Dans *Ces Voix qui m'assiègent*, Assia Djébar cite Luce Irigaray et écrit : « Des paroles qui parlent corporel » (*op. cit.*, p. 148).

³⁸ CLERC, Jeanne-Marie, *op. cit.*, p. 78. À ce sujet, Calle-Gruber écrira aussi que « *La Nouba* est un film qu'on regarde et qu'on écoute. Plus qu'un film qu'on raconte » (*op. cit.*, p. 207).

besoin, chacun de nous, d'images-sons, d'un cinéma pour la reviviscence, la renaissance, et le frémissent d'une Algérie tatouée³⁹ [...].

On connaît la très célèbre phrase de Saint-Exupéry qui dit que « l'essentiel est invisible pour les yeux⁴⁰ ». C'est dans cette optique que Djebbar travaille à partir du moment où elle aborde le cinéma en 1977. Quand elle dit qu'avec la caméra elle voit, regarde la femme « pour la première fois », c'est justement dans la mesure où elle constate à quel point le voile ne peut tomber qu'avec la prise de parole. Il est question de regarder la femme dans son être invisible, intérieur, derrière ce qui constitue sa simple apparence. Deux espaces sont donc filmés dans *La Nouba* : l'espace du dehors, naturel, et dans lequel circulent librement les femmes voilées ; et l'espace du dedans, celui de l'intimité, du secret, du silence et dans lequel sommeillent les identités féminines. Par voie de conséquence, le cinéma propose de contempler ce qui est filmé à travers deux types de regards, le regard extérieur qui capte tout ce qui est de l'ordre du visible ; et le regard intérieur qui, inversement, capte tout ce qui est de l'ordre de l'invisible :

Deux modes de regard se découvrent dans l'expérience du film [...] : le *regard extérieur* pour lequel la caméra est une *leçon d'espace* enfin découvert, et, plus secrètement et de façon apparemment paradoxale, le *regard intérieur* qui renvoie aux origines de l'identité perdue⁴¹.

Tout repose sur la dialectique complexe qui s'établit entre le dehors et le dedans. Tout dépend du comment le dehors pourra proposer l'ouverture d'une porte d'accès au dedans et du comment le dedans trouvera la force, le courage et le moyen de sortir au dehors. En deux mots, tout l'enjeu du travail se situe au niveau du passage qui doit

³⁹ DJEBBAR, Assia, *Ces Voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 174-75.

⁴⁰ SAINT-EXUPÉRY, Antoine, *Le Petit Prince*, New York, Harbace Paperbound Library, p. 87.

⁴¹ CLERC, Jeanne-Marie, op. cit., p. 44.

absolument s'effectuer entre le silence et la parole, l'ombre et la lumière. Clerc affirme que « pour Djebbar, [...] le cinéma est un mode de représentation total, pouvant intégrer les espaces du dehors et du dedans⁴² ». Et Djebbar ne manque pas de souligner elle-même qu'il s'agit d'un « espace de femme qui inscrit à volonté à la fois son dedans et son dehors, son intimité et son dévoilement⁴³ [...] ».

Les femmes doivent parler pour se montrer, se découvrir et se libérer, puis elles doivent apprendre à se regarder vraiment les unes les autres à travers le dialogue. Et même si elles ne parlent de rien en particulier, que du silence, de l'obscurité, de leur enfermement, de leur douleur ou de leurs cauchemars, elles doivent malgré tout ne jamais cesser de converser. C'est la seule solution, le seul moyen pour elles de parvenir à la reconnaissance de leur existence, de leur vérité et de leur histoire. À ce propos, un personnage de la première partie du recueil *Femmes d'Alger*, Sarah, s'exprime en ces termes :

Je ne vois pour les femmes arabes qu'un seul moyen de tout débloquent : parler, parler sans cesse d'hier et d'aujourd'hui, parler entre nous, dans tous les gynécées, les traditionnels et ceux des H.L.M. Parler entre nous et regarder. Regarder dehors, regarder hors des murs et des prisons !... La femme-regard et la femme-voix [...]. La voix qu'ils n'ont jamais entendue [...]... La voix des soupirs, des rancunes, des douleurs de toutes celles qu'ils ont emmurées... La voix qui cherche dans les tombeaux ouverts⁴⁴ !

Comme il s'agit pour Djebbar de trouver une identité, une autobiographie féminine au pluriel, valable pour tous les temps et tous les lieux, elle tient par ailleurs à réunir au même moment et sur un même plateau, les femmes d'hier et d'aujourd'hui afin qu'elles ne forment plus qu'une seule famille. Il n'y a pas de différence entre les générations de femmes musulmanes qui peuplent l'histoire de l'humanité. Elles ont toutes, peu importe

⁴² *Ibid*, p. 12.

⁴³ DJEBBAR, Assia, *Ces Voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 44.

leur âge, leur pays d'origine, leur mode, leur style de vie ou leur époque, subi plus ou moins le même sort. Elles ont traversé le même destin et n'ont jamais cessé d'être sœurs dans l'épreuve. Ces femmes se ressemblent, se tiennent par la main, sont d'hier, d'aujourd'hui et de demain. Toujours dans *Femmes d'Alger*, on peut lire : « Sarah rêva à ces générations de femmes. Elle s'imagina les avoir accompagnées : sa seule et tremblante certitude. [...] Elle sut que c'était toujours ainsi sous tous les cieux⁴⁵ [...] ». Cela explique le vif intérêt que porte Assia Djébar à la question du souvenir et de la mémoire quand elle donne la parole aux femmes dans *La Noubia* en 1977 et à ses personnages de fiction féminins à travers sa prose romanesque entre les années 1980 et 2000. Les vieilles femmes sont fréquemment appelées à parler de leur passé au présent, à raconter leur vécu, leur histoire entre elles et auprès des femmes plus jeunes qui les écoutent tout en partageant elles aussi leurs expériences de vive voix : « Ainsi se découvre une *épaisseur* du sujet parlant à travers le dialogue entre présent et passé : la reposssession de l'identité ne peut passer que par l'histoire, déclarait alors Assia Djébar. Il faut rétablir le rapport dialectique passé-présent⁴⁶ », écrit Clerc. Dans *La Noubia*, le rôle du personnage principal Leïla est justement de partir à la recherche de son passé et de son héritage culturel. Cette jeune femme traverse ainsi en voiture tous les paysages d'enfance d'Assia Djébar à travers Cherchell et glane ici et là les témoignages de celles qui ont vécu avant elle :

Leïla parcourant au volant de sa voiture la campagne algérienne de 1975, à la recherche de sa mémoire, est figure de femme à la fois étrange (et étrangère) car autonome, et familière car porteuse depuis son enfance de la langue et des légendes de Cherchell qu'elle transmet à sa fille. Enfin [...] *La Noubia* [...], c'est la transmission du récit. C'est une transmission qui se fait par les femmes. C'est la

⁴⁴ DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 61-62.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁶ CLERC, Jeanne-Marie, op. cit., p. 57-58.

culture des femmes algériennes claustrées, interdites d'écriture et d'image. Elles sont toutes messagères [...], dire ce qu'on ne voit pas, ce qui est occulté [...]. La scène filmique d'Assia Djébar est construite pour faire la place – faire qu'arrive au dehors, jusqu'à nous [...] – faire la place à ce qui n'a pas de place hors des murs : le récit des femmes qui est mémoire d'Algérie. Algérie au pluriel⁴⁷ [...].

1978-1980 : nouvelles *Femmes d'Alger*

L'organisation et la construction du recueil *Femmes d'Alger* prennent justement forme à travers cette dialectique *passé-présent*, ce qui rappelle à quel point la conception de *La Noubia* a influencé Assia Djébar dans son retour à l'écriture et donc, dans la rédaction de ses nouvelles :

Les nouvelles d'Assia Djébar, au nombre de 6 (numérotées), sont réparties en deux masses paginales de valeur à peu près égale qui partagent le volume : I. Aujourd'hui II. Hier. À la rubrique *Aujourd'hui*, deux nouvelles : la première très longue, intitulée « Femmes d'Alger », réinscrit en abyme le titre du livre. À la rubrique *Hier* : quatre nouvelles. Toutes ont pour thème [...] les femmes de l'Algérie traditionnelle ou/et de l'Algérie moderne. On note aussitôt dans cet arrangement, que la chronologie diégétique est inversée⁴⁸.

La conception de *La Noubia* est donc globalement la même pour *Femmes d'Alger* et ce, sans compter que les deux œuvres en question partagent en outre la même visée puisqu'elles « mettent à jour ce qui avait été occulté » en donnant « la parole à celles qui ne l'avaient pas⁴⁹ ». Mais le recueil de nouvelles, en plus de se situer dans le prolongement du film, complète le travail cinématographique qui n'a pu être achevé. Comme Djébar le précise elle-même : « *La Noubia des femmes du Mont Chenoua* [...] recueil des témoignages de femmes algériennes traditionnelles dont la vie est exposée à travers les réalités du quotidien⁵⁰ ».

⁴⁷ CALLE-GRUBER, Mireille, *op. cit.*, p. 205.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 20 (nous donnerons une explication détaillée de cette inversion au troisième chapitre de ce mémoire).

⁴⁹ COWARD, David, « L'œuvre d'Assia Djébar », Université de Leeds, 2001, p. 6.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 5-6.

Or nous l'avons mentionné en introduction, l'écrivaine aurait voulu pouvoir réaliser un deuxième long métrage, selon la même optique et la même démarche que le premier, et dans lequel il aurait cette fois mis en scène la vie des jeunes femmes émancipées de la ville d'Alger. Mais l'attitude négative et peu encourageante de la critique n'a guère favorisé l'accomplissement d'une telle entreprise filmique. Djébar a donc récupéré le scénario de base qui avait été destiné à la production du deuxième film et s'en est servie pour commencer à écrire son recueil de nouvelles. *Femmes d'Alger* s'est ainsi d'abord inspirée d'un recueil de témoignages à la fois des aïeules ayant vécu dans les montagnes et de leurs filles émancipées vivant en milieu urbain, pour finalement devenir une admirable œuvre de fiction :

[...] dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), [...] Djébar observe, sans imposer sa voix d'auteur, la vie des Algériennes traditionnelles cloîtrées et voilées, gardiennes de la poésie de la culture anciennes, mais aussi la situation de la femmes émancipée de la ville⁵¹.

Elle présente les Algériennes d'hier, mais aussi les «nouvelles» femmes d'Alger, celles d'aujourd'hui qui se sont délivrées des anciens interdits socio et politico-religieux.

La parole est donnée aux femmes dans *La Nouba* et dans le recueil sous forme de dialogues. Mais nous avons vu que, dans le film, l'image physique de la femme précède sa prise de parole, c'est-à-dire que la caméra donne d'abord à voir le corps féminin avant de le faire « entendre » au spectateur. Le corps se montre avant de « parler ». L'Algérienne surgit sur le plateau à la vue de tous et seulement ensuite ouvre la bouche pour s'exprimer. L'image extérieure de la musulmane s'impose *a priori* comme une entrée en matière. Elle est un avant-goût de ce que recèle l'image intérieure. Selon le cas, elle est un pâle ou vif reflet de ce qu'elle cache, une sorte de couverture, de vitrine

qui suggèrent tout un monde de richesses reléguées en arrière-plan, dans un profond et ténébreux silence. L'image extérieure porte le voile et la prise de parole le fait tomber, donne accès à l'image intérieure de la femme. L'écriture n'est pas un média proprement visuel. Aussi Djébar n'avait-elle aucun moyen, comme elle a pu le faire au cinéma, de montrer concrètement la femme avant de la faire parler dans son recueil de nouvelles. Son recours à la peinture est très significatif de ce point de vue. D'abord, Djébar donne à l'ensemble de ses nouvelles le titre d'un célèbre tableau de Delacroix dont l'image est représentée sur la page couverture du recueil. Avant d'ouvrir le livre, le lecteur a donc accès à une image. Son premier contact avec le recueil est un contact purement visuel. Il n'entre pas dans le livre, dans son intérieur romanesque, avant de passer par son extérieur pictural. Le recueil contient de nombreux témoignages de femmes, recèle leur parole, leur voix. En y entrant, le lecteur est de ce fait assuré de pouvoir visiter leur plus grande intimité, leur identité, leurs appartements privés, leur silence, leurs secrets douloureux et leur histoire. En ouvrant et en abordant le recueil, le lecteur se prépare à découvrir l'image, la réalité et la vie intérieures, métaphysiques de la femme arabe. Et la couverture, la vitrine, l'image extérieure de ce monde sont proposées par la peinture de Delacroix, par ces « trois femmes dont deux sont assises devant un narguilé », par cette troisième femme qui « est à demi allongée, accoudée sur des coussins », et aussi par « ce chatolement de couleurs » qui les auréole toutes, écrit Djébar dans la « Postface » de son recueil⁵². L'intertexte pictural joue donc ici le même rôle que l'image filmée au cinéma dans *La Nouba* : il est cette image extérieure de la femme algérienne qui n'est en fait qu'une fenêtre ouverte sur sa prise de parole, laquelle donne

⁵¹ *Ibid.*, p. 6.

⁵² DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), *op. cit.*, p. 148.

ainsi à voir sa véritable image, intérieure. Le tableau ne parle pas, mais anticipe et provoque la parole. Il incite et prédispose à l'expression verbale précisément parce qu'il suggère, sous-entend les choses sans les dire ou les dévoiler absolument : « Le langage supplée la parole du tableau, il le fait parler en parlant à sa place⁵³ », observe Jean-Pierre Guillermin.

C'est en ayant conscience de cela que Djebbar a réussi à rendre dans l'écrit, quoique de manière différente et plus subtile, ce qu'elle a si bien rendu au cinéma : des « images-son ». Les questions d'espace, par ailleurs, qui plaçaient au sein d'une seule et même dialectique l'univers du dehors et du dedans, et qui étaient si importantes dans *La Nouba*, continuent de l'être dans *Femmes d'Alger*. La notion d'espace induit logiquement la notion d'habitation et donc, de manière plus générale, d'architecture. Leïla, qui est le personnage principal du film *La Nouba*, est architecte. Djebbar ne lui a pas naïvement donné cette profession. Tout dans le long métrage ainsi que dans le recueil de nouvelles et l'œuvre de Djebbar fait œuvre de construction. Leïla se déplace en voiture, on l'a vu, à travers Cherchell, et le fait un peu à la manière d'une caméra. L'œil de la caméra, en se déplaçant à travers divers lieux qu'il cadre, ouvre, referme et balaye librement, délimite son propre espace. Ainsi Leïla construit son habitat personnel de mouvement, de circulation, de regard et de parole en parcourant la haute campagne algérienne dans sa voiture à la recherche de témoignages féminins. Il s'agit d'un espace spécialement monté de toutes pièces pour la femme arabe. À ce propos, Calle-Gruber écrit que :

[...] l'espace-au féminin n'existe pas en Algérie. Il est à *construire*, à mettre en formes, à habiter – par le dire, par le corps [...]. Autrement dit, par un *repérage* des lieux : Leïla, personnage d'émigrée dans *La Nouba*, architecte, retournée à Cherchell

⁵³ GUILLERM, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 115.

la ville natale, cherche ses repères dans un espace à investir, espace dont elle est dépossédée depuis toujours et qui la possède cependant, la hante de ses légendes. Par suite, plus que *mettre en scène* – expression qui semble impliquer une préexistence –, il s'agit de créer, de *fabriquer* la scène où puisse advenir du récit féminin. Tout l'art architectural si caractéristique d'Assia Djebar, dans les romans comme dans les films, s'emploie ainsi à *donner lieu*. Donner lieu à l'espace ; rendre l'espace habitable au féminin ; y faire arriver la présence-femme⁵⁴ [...].

La critique poursuit en soulignant qu'il est surtout question de « donner lieu » à l'image féminine, puisque la femme arabe est d'abord, rappelons-le, interdite d'image pour l'islam⁵⁵. Elle termine en insistant sur l'importance du rôle attribué au regard qui, à travers la caméra, doit voir la femme sous tous ses angles, la découvrir à travers chacune de ses facettes, construisant ainsi l'espace d'une vision de l'Algérienne la plus fidèle et précise possibles⁵⁶.

Quand Leïla n'est pas dehors dans sa voiture, quand elle se retrouve entre quatre murs à l'intérieur d'une quelconque maison, elle rêve d'un espace ouvert à l'image de celui qu'elle parcourt en pleine nature. Dans une scène particulière de *La Nouba*, on peut entendre Leïla formuler très clairement ce rêve : « Plus de murs entre les gens, entre les cœurs. J'ai toujours voulu construire des maisons transparentes⁵⁷ ».

Djebar aurait-elle tenté, en écrivant *Femmes d'Alger dans leur appartement*, de réaliser ce rêve qui est celui de Leïla, mais aussi et surtout le sien et celui de toutes ses sœurs algériennes ? Car le recueil de nouvelles, le livre en tant qu'objet peut à la limite se présenter au lecteur comme une sorte d'immense appartement en verre au travers duquel tout peut être vu et lu à propos des musulmanes. Le titre du recueil suggère de voir et d'envisager le tout sous cet angle. Et une fois le livre ouvert, dès que le lecteur

⁵⁴ CALLE-GRUBER, Mireille, *op. cit.*, p. 203.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 223.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 203.

⁵⁷ NIANG, Sada, *op. cit.*, p. 189.

fait son entrée dans cet « appartement », on constate qu'il n'y a pas vraiment de murs qui séparent les personnages entre eux. Les murs, s'ils existent, sont ces nouvelles du recueil qui émeuvent le lecteur par leur transparence, voire leur caractère poreux, ouvert, car entre ces nouvelles il n'y a pas de murs au sens premier du terme. Il n'y a pas de frontières. D'une nouvelle à l'autre, les mêmes personnages vont et viennent et il en va de même pour les thèmes qui sont développés dans les dialogues entre femmes. Les mêmes histoires, situations, expériences, faits, gestes, pensées, discours et sentiments circulent à travers les nouvelles. L'espace est ouvert, tout respire le partage et la transparence entre les gens et les cœurs dans le recueil de Djébar.

Il est intéressant, pour finir, de se pencher sur le caractère fragmentaire de *La Nouba*. La construction du film équivaut à un tout dont les parties sont articulées entre elles un peu à la manière de nouvelles dans un recueil. En cela, on remarque encore une fois combien l'écriture du scénario a influencé celle des *Femmes d'Alger*. Sada Niang explique que :

Dans *La Nouba*, aucune des perspectives de la narration classique n'était offerte au spectateur pour qu'il puisse *fermer le carré*, et se sentir de plain-pied dans le propos du film : pas d'*histoire*, ou plutôt pas de *récit* continu ; pas de personnage central dominant. [...] Le film semble prendre un malin plaisir à décevoir le spectateur de *boucler la boucle* ou de clore le propos. *La Nouba* est une juxtaposition apparemment aléatoire de fragments épars et disséminés (d'histoires, d'événements) en quête d'une unité à venir (ou à faire)⁵⁸.

Le critique propose à cet égard une interprétation toute personnelle :

C'est, selon moi, cet aspect des choses qui donne à *La Nouba* cette allure de quête éperdue, permanente, ouverte. [...] toutes ces femmes [...] raconter des histoires *passées* [...] faire ressurgir du passé proche ou lointain un *morceau d'histoire*. Mais [...] loin de converger, ces histoires ne parviennent jamais à constituer *une* histoire ou à reconstituer *une* mémoire. Ces histoires restent des fragments épars éternellement juxtaposés⁵⁹.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 161-162.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 171-172.

Ainsi, les témoignages de femmes éparés que Leïla recueille dans sa traversée campagnarde sont des bribes qui, assemblées, forment une unité, à savoir *La Nouba*. De la même manière, *Femmes d'Alger* est un recueil constitué de fragments qui sont nulles autres que les nouvelles et leurs histoires, juxtaposées les unes aux autres. Si chaque fragment du film est un bout de partition qui contribue à forger la structure musicale d'une nouba⁶⁰, car forme et contenu vont de pair dans ce long métrage, chaque fragment, chaque nouvelle de *Femmes d'Alger* ressemble par ailleurs à un morceau d'image qui participe à la reconstitution du tableau de Delacroix.

Ce chef-d'œuvre pictural a connu une évolution intéressante dans l'histoire de la peinture. Plusieurs écrivains et critiques d'art l'ont apprécié de façons différentes jusqu'à nos jours. Les uns lui ont voué une admiration sans bornes et l'ont couvert d'éloges, tandis que les autres ont réagi avec plus de retenue et moins d'enthousiasme à son égard. La façon dont cette œuvre a été conçue par le peintre et reçue par l'histoire peuvent être éclairantes dans le cadre de ce mémoire, car la genèse et les réceptions successives des *Femmes d'Alger* de Delacroix permettent de situer et de définir celle d'Assia Djébar. Comment Djébar se place-t-elle au cœur de ce travail et de toutes ces réceptions, bref, comment en hérite-t-elle ? En quoi consiste sa propre réception, sa lecture, son interprétation, son analyse personnelles, son projet et son travail de réécriture du tableau ? Ces questions sont capitales puisque c'est d'abord en confrontant la toile et son histoire, en tant que lectrice, qu' Assia Djébar devient ensuite l'auteure de ses *Femmes d'Alger*. Parce que c'est son double face à face avec le tableau et son destin qui la pousse vers l'écriture du recueil, qui l'amène à prendre parole, fixer ses objectifs

⁶⁰ La nouba est une « musique militaire des régiments de tirailleurs d'Afrique du Nord, comportant des instruments indigènes (fifres, tambourins) », selon *Le petit Robert* (édition 1996).

de travail tout en définissant l'articulation et le fonctionnement de celui-ci, c'est de toute évidence ce face à face qu'il faut interroger. Il est à l'origine des motivations profondes qui ont éveillé en Djébar le besoin de réécrire l'œuvre de Delacroix. Et c'est à partir de lui, entre autres choses, que l'auteure algérienne est revenue à la littérature après dix ans de silence.

Dans le prochain chapitre, nous proposerons d'explorer, à partir de cette idée, le rapport qu'entretient Assia Djébar avec la peinture des *Femmes d'Alger*. Mais avant tout, nous brosserons, tel qu'annoncé plus haut, un portrait de la fortune historique qu'a connue ce tableau depuis l'année de sa conception jusqu'à aujourd'hui.

CHAPITRE II

LE TABLEAU *FEMMES D'ALGER* : HISTOIRE D'UN CHEF-D'ŒUVRE

Au cours du dix-neuvième siècle, la peinture a connu en France une histoire riche et complexe. En faisant la lumière sur les grands aspects qui caractérisent l'art pictural de cette période¹, nous découvrirons comment Delacroix s'est forgé une esthétique à ce point originale qu'elle a été qualifiée de marginale. Pour définir et comprendre le travail de Delacroix, nous aurons recours aux notes que celui-ci a inscrites dans son journal personnel entre les années 1820 et 1860². Et pour avoir accès aux opinions des critiques d'art romantiques qui se sont prononcés sur sa peinture (Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Paul Mantz et Paul de Saint-Victor), nous consulterons des publications parues dans quatre journaux (*La Presse*, *Revue de Paris*, *L'Opinion nationale* et *Le Moniteur universel*) avant, pendant ou après l'événement du Salon de 1846, et durant lequel les *Femmes d'Alger* ont été exposées³. Le regard des critiques du XX^e siècle sera aussi pris en considération. Ainsi pourrions-nous dégager de toutes ces informations préliminaires la position d'Assia Djebar, celle qui l'a conduite à mettre en récit le célèbre tableau de Delacroix.

¹ Nous puisons nos informations à ce propos dans deux chapitres tirés d'un ouvrage intitulé *Histoire mondiale de l'art* (Honour Hugh, Paris, Bordas, 1988). Ces chapitres sont de Honour Hugh et ont pour titre « L'avènement des Lumières : du rococo au néo-classicisme » (p. 494-499) et « Du romantisme au réalisme » (p. 502-530).

² Le journal intime de Delacroix (né en 1798 et mort en 1863), intitulé *Journal d'Eugène Delacroix*, est disponible en trois volumes distincts aux éditions Plon, Paris, 1932. Le tout a été publié d'après le manuscrit original avec une introduction et des notes par André Joubin. Le volume I se consacre à la période 1822-1852 de la vie du peintre romantique, le volume II à la période 1853-1856 et le volume III à la période 1857-1863. C'est à cette édition que nous ferons référence dans notre travail.

³ Il convient de mentionner que Delacroix a proposé deux versions différentes du tableau *Femmes d'Alger*. La première version a été réalisée en 1834 (Paris, musée du Louvre) et a été exposée au Salon de 1834. La deuxième version, quant à elle, n'a été réalisée que 16 ans plus tard, soit en 1849 (Montpellier, musée Fabre), et c'est elle qui a été exposée au Salon de 1846. À propos du tableau de 1834, Mireille Calle-Gruber écrit que « [...] le tableau de Delacroix résulte d'un travail de deux années (1832-1834) sur les notes et graphismes pris à Alger durant les journées de juin 1832. Delacroix a réalisé plusieurs versions, esquisses et peintures, de femmes d'Alger » (*op. cit.*, p. 19). Les voyages que le peintre a effectués en 1832 en Afrique du Nord ont grandement contribué à la naissance du projet pictural *Femmes d'Alger*. Nous reviendrons sur ce point plus loin dans ce chapitre.

Eugène Delacroix et la peinture

Delacroix voit le jour en 1798, quelques années seulement après les bouleversements de la Révolution française. À l'image de la « nouvelle » France qui est alors en rupture avec son passé, soit avec la société d'Ancien Régime, Delacroix fait lui aussi preuve d'innovation et se détourne des anciennes méthodes classiques propres à la peinture dont il rejette la rhétorique retenue pour embrasser une technique résolument plus passionnée et audacieuse. Esprit contestataire de nature, Delacroix développe également assez vite au cours de sa vie une personnalité artistique opposée à celle de la majorité des grands peintres de son temps. Alors que la période romantique est traversée par trois grands courants majeurs en peinture - philosophique, naturaliste et réaliste⁴ -, Delacroix se taille une place en retrait, avec pour seul décor son imaginaire et avec pour seul espace celui de ses propres aspirations, toutes aussi fantasmagiques que fantaisistes.

Delacroix fait donc partie de ce qu'on a longtemps appelé les peintres « marginaux ». Loin de s'intégrer dans les courants picturaux dominants de son époque, cet artiste ne retient du romantisme que l'idée du sentiment⁵, sans toutefois s'intéresser aux émotions pour les mêmes raisons que ses frères peintres contemporains. Delacroix n'étudie pas la sensibilité humaine en tant que seule « vérité » existante et ne la conçoit guère comme une porte donnant accès à la réalité du monde. Les sentiments sont au

⁴ Les peintres « philosophes » du XIX^e siècle se recueillent dans la solitude la plus complète pour réfléchir et méditer sur leur vie dont ils explorent les thèmes à travers le prisme de leurs moindres émotions. Ils multiplient leurs réflexions par rapport à l'homme et à l'existence, mais à partir d'un point de vue surtout mystique, religieux et spirituel. Les peintres naturalistes, quant à eux, adoptent la même attitude, sauf qu'ils préfèrent trouver refuge et asile dans la nature et le paysage romantiques pour donner libre cours à leurs questionnements métaphysiques. Rapidement, cette peinture finit par basculer dans une sorte de réalisme incontournable qui excelle dans le rendement de sujets banals, objectivement choisis et tirés de la vie quotidienne.

⁵ C'est en effet la loi de la sensibilité qui prédomine chez les romantiques en peinture et elle est étudiée à fond. La vérité du sentiment est alors la seule vérité existante pour les grands maîtres qui lui vouent un culte fidèle. N'étant

contraire pour Delacroix une occasion de s'ouvrir à la fantaisie et à la magie. Ses toiles montrent que les sentiments sont faits pour être exaltés, portés à leur paroxysme, car c'est uniquement dans cette perspective qu'ils peuvent s'avérer intéressants et utiles dans l'art. Le sentiment, quand il est lumière et passion, quand il transporte et transcende de douleur ou de bonheur celui qui l'éprouve, possède alors un pouvoir d'inspiration hors du commun d'un point de vue créatif et artistique. Il devient une fenêtre ouverte sur l'âme et l'inconscient. Il excite l'imagination et génère le rêve. Pour Delacroix, donc, le domaine des émotions est incompatible avec le monde visible et réel. Il appartient plutôt au monde onirique et caché de l'homme. Baudelaire qui éprouvait un dégoût souverain pour la peinture réaliste et qui la jugeait médiocre, a crié au génie en découvrant Delacroix. Vraisemblablement, personne n'a su comprendre et apprécier l'art de Delacroix comme Baudelaire l'a fait : « On sait que Baudelaire est de ceux qui a le mieux compris Delacroix⁶ », écrit Christiane Chaulet-Achour. C'est surtout grâce à lui que Delacroix, peintre méprisé et raillé à cette époque, est sorti de l'ombre. Et nous pouvons affirmer tout cela sans crainte, car bien souvent, le regard

pas absolue parce qu'elle est sujette à de nombreux changements, elle a ainsi tout ce qu'il faut aux yeux des artistes romantiques pour décrire la réalité du monde qui est également en perpétuelle métamorphose ici-bas.

⁶ CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Eugène Delacroix, Assia Djébar : regards, corps, voix... », dans *De la palette à l'écritoire*, vol. 2, Nantes, Joca Seria, 1997, p. 53-60. Nous rappelons que, contrairement aux sources que nous avons fait intervenir dans l'introduction de notre mémoire, ce texte de Chaulet-Achour ne propose pas vraiment une réflexion sur le dialogue qu'entretient le recueil de Djébar avec la peinture de Delacroix. Il s'intéresse plutôt à la réception critique du tableau *Femmes d'Alger* à travers l'histoire et questionne, commente donc les lectures qu'ont faites des personnes de renom comme Baudelaire, Ali Silem ou Rachid Boudjedra des *Femmes d'Alger* de Delacroix. Pour finir, Chaulet-Achour situe dans cette chaîne de réceptions l'interprétation de la toile qu'a proposée Assia Djébar en commentant la « Postface » de son recueil. Même si la critique entreprend à un moment donné d'analyser la première nouvelle du recueil, par ailleurs, elle l'étudie surtout d'un point de vue cinématographique, car on le sait, à défaut de pouvoir réaliser un second film après *La Nouba* en 1978, Djébar se sert de son scénario pour écrire le récit éponyme du recueil « Femmes d'Alger ». Le deuxième chapitre de notre mémoire a pour sujet d'étude central la réception critique du tableau de Delacroix et la façon dont celle-ci a conduit Djébar à écrire son recueil. Il est donc nécessaire que nous présentions plus en détail le texte de Chaulet-Achour ici.

que jette Baudelaire sur le travail de Delacroix concorde avec ce que le peintre dit lui-même de son art.

Quiconque étudie l'œuvre de Delacroix, remarque l'intérêt que le peintre porte aux objets en général. Dans la plupart de ses toiles, des objets minutieusement choisis sont admirablement peints, avec minutie et de manière détaillée. Ils apparaissent souvent aux yeux du spectateur comme de véritables bijoux. Delacroix a en outre l'art de savoir leur donner vie, puisque ne les peignant pas isolément, il établit entre eux des relations, des correspondances particulières, que ce soit au niveau de la couleur ou de la lumière.

Dans son journal, Delacroix écrit que :

[...] quand nous jetons les yeux sur les objets [...], nous remarquons entre les objets qui s'offrent à nos regards une sorte de liaison produite par l'atmosphère qui les enveloppe et par les reflets de toutes sortes qui font en quelque sorte participer chaque objet à une sorte d'harmonie générale⁷.

Et il ajoute que « C'est une sorte de charme dont il semble que la peinture ne peut se passer⁸ ». Théophile Gautier reconnaît le génie de ce travail et remarque que « pour coordonner ses impressions et pour leur donner de la logique [...], M. Delacroix est doué au plus haut degré de ce don de s'assimiler les objets, de les colorer à son prisme, et d'en prendre juste ce qui convient à son idée⁹ ». Cette réflexion explique dans quelle mesure, jusqu'où, pourquoi et comment Delacroix fait intervenir son sentiment lorsqu'il peint. Gautier nous apprend que même si Delacroix reproduit sur ses toiles des objets typiques de la vie quotidienne, cela ne fait guère de lui un peintre réaliste pour autant : Delacroix ne fait pas des objets qu'il peint une reproduction exacte, fidèle

⁷ *Journal d'Eugène Delacroix*, édité par André Joubin, *op. cit.*, p. 41. Il s'agit du troisième volume du *Journal*. Delacroix a écrit ce commentaire à Paris le 25 janvier 1857.

⁸ *Ibidem*.

à la réalité. Il ne les peint pas objectivement à la manière d'un scientifique soucieux de rendre compte de la nature réelle des choses. Il peint les objets tels qu'il les perçoit personnellement. Une fois que Delacroix s'empare d'un objet, celui-ci devient la propriété et le jouet de son univers pictural sensible, onirique et imaginaire, arraché pour de bon à toute forme de contexte réel. À ce propos, Gautier ajoute que dans l'art de Delacroix « chaque touche concourt à l'harmonie générale et rend sinon un objet dans son côté prosaïque, du moins un sentiment ou une idée du peintre¹⁰ ».

Impossible, donc, de classer Delacroix sous la bannière des peintres réalistes de son siècle. Delacroix n'éprouve d'ailleurs aucune sympathie pour le travail réaliste en peinture et le méprise autant que Baudelaire. Dans son journal, il écrit à ce sujet que « le réalisme devrait être défini à l'antipode de l'art. Il est peut-être plus odieux dans la peinture et dans la sculpture que dans l'histoire et le roman¹¹ ». Il va même jusqu'à dire qu'« une absolue vérité (peut) donner l'impression contraire à la vérité¹² » : « absolue vérité » s'entend dans le sens où un objet reproduit trait pour trait à l'image de ce qu'il est dans la vie courante est ainsi rendu en peinture dans son aspect extérieur et ce, peu importe le sentiment qui a présidé à son éléction et son expression. Baudelaire affirme quant à lui que « jamais Eugène Delacroix [...] ne sera confondu parmi cette tourbe d'artistes [...] dont l'intelligence myope s'abrite derrière le mot vague et obscur de

⁹ BAUDELAIRE, Charles et Théophile GAUTIER, *Correspondances esthétiques sur Delacroix*, Paris, Éditions Oblia, coll. « classiques », 1998, p. 46. Critique parue dans *La Presse* le 4 avril 1839, issue d'un article intitulé « Salon de 1839 ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 48. Critique parue dans *La Revue de Paris* le 18 avril 1841, tirée d'un article intitulé « Salon de 1841 ».

¹¹ *Journal d'Eugène Delacroix*, op. cit., p. 266. Il s'agit du troisième volume du *Journal*. Delacroix a écrit ce commentaire à Paris le 22 février 1860.

¹² *Ibid.*, p. 283. Il s'agit du deuxième volume du *Journal*. Delacroix a écrit ce commentaire à Paris le 4 octobre 1854. Cité par Armand Moss dans *Baudelaire et Delacroix* (Paris, A.G. Nizet, 1973, p. 129).

réalisme¹³ ». Les réflexions que Delacroix note dans son journal personnel ne cessent d'aller à l'encontre de toute esthétique réaliste : « Devant la nature elle-même, c'est notre imagination qui fait le tableau¹⁴ [...] », écrit le peintre. Et Baudelaire ne se lasse jamais de couvrir de louanges « l'imagination ardente de Delacroix¹⁵ ! ». Son travail, qui ne tend pas vers une appropriation naturelle du monde et du réel, semble davantage relever du surnaturel. Pourtant, cela n'empêche pas certains rares critiques de soutenir le contraire et de voir en Delacroix un peintre réaliste par excellence. Charles Blanc écrit en 1864 dans un article nécrologique pour Delacroix que « sa peinture est purement descriptive¹⁶ ». Et en étudiant *Femmes d'Alger*, par exemple, il affirme que le peintre n'a fait qu'y « exprimer la richesse d'un intérieur de sérail¹⁷ ». Il parle toujours inmanquablement d'« exactitude descriptive » lorsqu'il fait référence au travail de Delacroix.

Mais revenons plutôt à ce que Delacroix révèle de son art. Comment expliquer ce dégoût pour l'art réaliste et cet amour inconditionnel pour la participation de l'imaginaire dans le travail pictural ? Selon Delacroix, c'est seulement au cœur de son imagination qu'un peintre peut « montrer (son âme) sous mille formes... en faire part aux autres... s'étudier lui-même... se peindre continuellement dans ses ouvrages¹⁸ ».

Autrement dit, si Delacroix cherche une réalité quelconque, il voudra trouver la sienne,

¹³ BAUDELAIRE, Charles et Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 133. Ici, Baudelaire adresse sa critique au rédacteur en chef de *L'Opinion nationale* dans un article intitulé « L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix » paru dans *L'Opinion nationale* justement.

¹⁴ *Journal d'Eugène Delacroix*, *op. cit.*, p. 232. Il s'agit du troisième volume du *Journal*. Delacroix a écrit ce commentaire à Strasbourg le 1^{er} septembre 1859. Cité par Armand Moss (*op. cit.*, p. 106).

¹⁵ BAUDELAIRE, Charles et Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 137. Il s'agit encore ici de l'article publié dans *L'Opinion nationale*.

¹⁶ BLANC, Charles, « Eugène Delacroix II », *Gazette des Beaux Arts*, 1^{er} février 1864, p. 111-112.

¹⁷ *Ibid.*, p. 155. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce que pense de manière générale la critique des *Femmes d'Alger* de Delacroix un peu plus tard dans ce chapitre.

¹⁸ *Journal d'Eugène Delacroix*, *op. cit.*, p. 102. Il s'agit du premier volume du *Journal*. Delacroix écrit ce commentaire à Paris le 14 mai 1824.

celle de son âme et jamais celle des hommes, de la vie ou de l'univers. Le peintre est convaincu que la vérité caractéristique d'un homme réside dans son imagination, son monde intérieur de fantasmes, de rêves, de magie et de fantaisie, voire dans son inconscient. Baudelaire écrit au sujet de Delacroix qu'il « part de ce principe, qu'un tableau doit avant tout reproduire la pensée intime de l'artiste, qui domine le modèle, comme le créateur la création¹⁹ [...] ».

Delacroix a recours à son imagination en espérant découvrir un jour à travers ses toiles la personne qu'il est vraiment, le genre d'homme et d'artiste qui sommeillent au plus profond de lui-même :

La peinture est... de tous les arts... celui qu'un grand artiste conduit le plus loin vers ces sources obscures de nos plus sublimes émotions, et dont nous recevons ces chocs mystérieux que notre âme, dégagée en quelque sorte des liens terrestres et retirée dans ce qu'elle a de plus immatériel, reçoit sans presque en avoir conscience²⁰.

En 1853, Delacroix écrit dans une lettre envoyée à un ami que ce qu'il dit « de plus vrai est ce qui concerne l'ardeur inquiète qui l'entraîne toujours vers cette région qu'il n'atteindra jamais²¹ ». Delacroix, bien qu'il soit en quête de sa propre réalité métaphysique à travers une approche imaginaire de la peinture, ne réussit donc qu'à trouver des bribes floues et indiscernables de cette même réalité. Il n'atteint pas vraiment cette région parfaitement authentique de lui-même dont il cherche l'existence chaque fois qu'il peint. Consciemment ou inconsciemment. Gautier a résumé en

¹⁹ BAUDELAIRE, Charles et Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 70. Cette fois, Baudelaire écrit cette critique à propos du Salon de 1846 dans un chapitre intitulé « Eugène Delacroix ».

²⁰ On retrouve cette réflexion dans le « supplément au journal » de Delacroix (fin du volume III, p. 402). On ignore quand et où Delacroix aurait écrit cela. Il n'en est pas fait mention dans le « supplément ».

²¹ *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, éditée par André Joubin, cinq volumes, Paris, Plon, 1936-1938. Il s'agit d'une lettre écrite par Delacroix et envoyée à un dénommé Thoré en 1853. Cette lettre est citée dans *Baudelaire et Delacroix* de Armand Moss (*op. cit.*, p. 114). Le critique en donne la source, mais sans indication du volume ni de la page.

quelques lignes la nature et la portée du travail de Delacroix qui, selon lui, devraient être caractéristiques de l'art tout entier :

Le but de l'art, on l'a trop oublié de nos jours, n'est pas la reproduction exacte de la nature, mais bien la création, au moyen des formes et des couleurs qu'elle nous livre, d'un microcosme où puissent habiter et se produire les rêves, les sensations et les idées que nous inspire l'aspect du monde. C'est ce que comprenait instinctivement ou scientifiquement Delacroix, et ce qui donnait à sa peinture un caractère si particulier, si neuf et si étrange²².

Voyons si l'ensemble de ces réflexions esthétiques sont repérables dans la peinture *Femmes d'Alger*²³ réalisée par Delacroix en 1834.

Eugène Delacroix et l'Orient

Les voyages en Orient sont monnaie courante depuis le dix-huitième siècle. Delacroix s'est d'ailleurs laissé tenter, comme bien d'autres artistes, par le charme de l'exotisme. C'est au Maroc qu'il fait une première escale en mai 1832 et qu'il rencontre la femme arabe. Sa réaction ? Il est émerveillé. Sa découverte de la femme musulmane l'enchanté littéralement : « C'est beau ! C'est comme au temps d'Homère. La femme dans le gynécée s'occupant de ses enfants, filant la laine ou brodant de merveilleux tissus. C'est la femme comme je la comprends²⁴ ». Même Baudelaire est frappé par la façon dont le Maroc a marqué son idole Delacroix : « Un voyage au Maroc laissa dans son esprit, à ce qu'il semble, une impression profonde²⁵ [...] ». Cependant, chose intéressante, Baudelaire ne partage pas la vision qu'a Delacroix de la

²² BAUDELAIRE, Charles et Théophile GAUTIER, *op. cit.*, p. 168. Ici, Gautier fait paraître cette critique dans *Le Moniteur universel*. Elle figure dans un article intitulé « Eugène Delacroix ».

²³ Voir l'illustration de cette toile insérée à la fin de ce mémoire (c.f. annexe 1, p. xi). Nous nous sommes procurée cette copie du tableau dans un ouvrage de Jobert Barthélémy intitulé *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 153.

²⁴ Il s'agit là d'une « [...] exclamation très connue de la correspondance de Delacroix » (Christiane Chaulet-Achour, *op. cit.*, p. 54). Plusieurs ouvrages critiques la citent de mémoire, dont celui de Chaulet-Achour, sans en préciser la source par conséquent. Assia Djebar la cite également de mémoire dans la « Postface » de son recueil (*op. cit.* p. 147). Armand Mossy y fait aussi allusion de la même manière dans son étude (*op. cit.*, p. 112).

femme musulmane. Le tableau *Femmes d'Alger* peint en France en 1834, a été inspiré de ce périple en Orient, plus précisément d'un court séjour effectué à Alger entre le 25 et le 28 juin 1832, soit un mois plus tard environ, juste après le voyage entrepris au Maroc. Dans cette toile, Delacroix donne à voir trois jeunes femmes arabes se prélassant dans l'intérieur d'un harem. En examinant attentivement chacune de ces figures, Baudelaire refuse en effet de comprendre la femme comme la comprend Delacroix. Alors que le peintre exécute ce tableau dans la joie, l'euphorie et l'allégresse, le poète le contemple après coup avec autre un regard, décelant une sorte de spleen, d'affliction dans tout ce qu'il y voit : « Un voyage au Maroc [...]. C'est probablement de cette époque que datent la composition des *Femmes d'Alger*²⁶ [...] », constate-t-il d'abord, poursuivant ensuite en disant que :

cette mélancolie respire jusque dans les *Femmes d'Alger*, son tableau le plus coquet et le plus fleuri. Ce petit poème d'intérieur, plein de repos et de silence, encombré de riches étoffes et de brimborions de toilette, exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse²⁷ ...

À en juger par les dires de Delacroix, la femme arabe est surtout belle à première vue. Sa beauté est frappante et c'est elle qui se remarque d'abord au tout premier plan. Selon Baudelaire toutefois, les femmes seraient plutôt malheureuses avant d'être

²⁵ BAUDELAIRE, Charles, *Pour Delacroix*, Paris, Éditions Complexe (établie par Bernadette Dubois), 1986, p. 78. Ici, la réflexion de Baudelaire est tirée d'un chapitre auquel nous avons déjà fait référence plus haut, « Eugène Delacroix ». Il s'agit du chapitre qui se consacre à l'événement du Salon de 1846.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Correspondance générale de Baudelaire*, éditée par Jacques Crépet, six volumes, éditions L. Corard, 1947-53. On retrouve cette citation dans *Baudelaire et Delacroix* de Armand Moss (*op. cit.*, p. 95). Encore une fois, le critique en donne la source, mais partiellement : on sait qu'il l'a puisée dans *Correspondance générale de Baudelaire* (*op. cit.*), mais on ignore dans quel volume et à quelle page précisément. Il faut noter, par ailleurs, que Baudelaire ne se contente pas de parler de tristesse quand il contemple les *Femmes d'Alger* de Delacroix. Il décèle aussi, dans le regard de ces femmes, la présence d'une « douleur » qu'il qualifie de « morale » (*ibidem*).

attirantes : « [...] elles cachent dans leurs yeux un secret douloureux²⁸ [...] », souligne-t-il.

La façon dont Baudelaire interprète l'image de la femme arabe telle qu'elle apparaît dans le tableau est capitale. Elle met en lumière la face cachée du sujet féminin musulman. Derrière son apparence physique éclatante et flamboyante de beauté, la femme arabe dissimule au fond de ses yeux une obscure douleur, une sorte d'énigme qui semble obséder le poète. Les remarques de Baudelaire entourent l'œuvre picturale de mystère. Un secret essentiel et fondamental, caractéristique du sujet peint n'a, de toute évidence, été rendu qu'avec discrétion par Delacroix. Nous dirons donc, en reprenant les paroles du peintre lui-même, qu'il s'agit là d'une région qu'il n'a pas su complètement atteindre²⁹. Or nous avons vu plus haut dans ce chapitre que Delacroix se cherchait à travers la réalisation de ses toiles tout en ne réussissant jamais absolument, de manière consciente ou inconsciente, à sonder la vérité de sa propre réalité intérieure. De façon similaire ici, le personnage féminin que Delacroix cherche à comprendre, donc, à découvrir réellement (souvenons-nous des dires du peintre qui s'exclamait en disant « C'est la femme comme je la comprends ! »), du moins selon son point de vue personnel et à travers le filtre de ses propres émotions, conserve jalousement une part certaine de mystère. Mais l'enthousiasme de Delacroix montre que celui-ci n'en est pas pleinement conscient. Il accorde tellement d'importance aux dimensions physique et décorative de la femme ainsi qu'à celles de son lieu d'habitation, le harem, dont il peint les moindres détails avec une extrême précision,

²⁸ RÉGNIER, Georges, *Le peintre et le poète : Delacroix et Baudelaire* (film cinématographique), Paris, Armor films, 1961, 19 min.-16mm.

²⁹ Nous renvoyons ici à des paroles de Delacroix que nous avons effectivement déjà citées un peu plus haut à la page 58 de ce chapitre (voir note 124).

qu'il relègue en arrière-plan l'envers d'un tel décor. C'est un peu comme si, maquillée avec trop de jolies couleurs chaudes, riches et lumineuses, déguisée avec trop de somptueux tissus et trop entourée de sublimes objets, la douleur de la femme demeurerait à peine visible, perceptible. Delacroix a vu et peint cette femme à l'image de ses impressions, de ses propres fantasmes et de ses rêves intimes, sans toutefois en saisir l'essentiel. Le peintre croit donc avoir « compris » l'Algérienne de son tableau, mais cette « compréhension » semble relever d'une illusion et en la remettant en question, Baudelaire affirme lui-même que : « Pour ce grand peintre [...], si une exécution très nette est nécessaire, c'est pour que le rêve soit très nettement traduit [...], pour que rien ne se perde de l'impression extraordinaire qui accompagne la conception³⁰ ».

D'autres critiques d'art ont eu l'occasion de lire et de commenter les *Femmes d'Alger* de Delacroix au dix-neuvième siècle. Nous pensons surtout à trois d'entre eux : Paul Mantz, Théophile Gautier et Paul de Saint-Victor. Le premier décrit ce tableau en ces termes :

... ces *Femmes d'Alger*, ce pur chef-d'œuvre où, dans un intérieur parfumé de volupté et de paresse africaine, trois femmes nonchalamment assises, sans rien dire, sans rien faire, se laissent bercer dans une rêverie sans idéal, douces fleurs orientales qui inspireront l'amour et ne le comprendront pas. [...] À leur tranquille beauté s'ajoute une séduction étrange, elles inquiètent le regard en le charmant, car dans le pittoresque intérieur où elles rêvent, parmi les coussins soyeux, les narguilés d'or, les babouches de pourpre, elles font presque partie du mobilier de l'appartement, elles en sont le luxe suprême³¹...

Le critique constate que le sujet féminin, entouré de nombreux objets, est lui-même peint à la manière d'un objet, tant et si bien qu'il donne tout bonnement l'impression d'en être un. Il se confond admirablement avec le décor. Il « fait partie du mobilier ». Il est une « douce fleur orientale ». La seule chose qui soit susceptible de rappeler au

³⁰ BAUDELAIRE, Charles, *op. cit.*, p. 156.

spectateur qu'il s'agit d'un être humain et non d'un objet inerte, c'est la dimension du rêve dont il semble être imprégné, selon Mantz. Or les trois femmes du tableau « se laissent bercer dans une rêverie sans idéal », laquelle est sans doute aussi celle de Delacroix au moment où il peint. Autre chose : Mantz, tout comme Baudelaire, n'est pas insensible au sentiment d'étrangeté et de mystère qui se dégagent subtilement du sujet féminin... Sans aller jusqu'à parler de douleur ou de tristesse, Mantz en reste là et se contente de sentir, de percevoir cette « séduction étrange » que les *Femmes d'Alger* exercent sur lui, à peine. Cette étrangeté est presque freudienne, puisque Mantz la qualifie d'inquiétante. Inquiétante étrangeté, donc, qui n'est pas aussi sans posséder un certain charme : « À leur tranquille beauté s'ajoute une séduction étrange, elles inquiètent le regard en le charmant ». Séduction, charme..., ces mots parlent d'amour. C'est d'ailleurs à l'amour que pense également Paul Mantz quand il contemple le portrait des Algériennes : elles « inspireront l'amour et ne le comprendront pas ». Mais dans quel cœur éveilleront-elles un tel sentiment ? Sans doute d'abord dans celui de Delacroix qui les a peintes amoureusement, rempli d'admiration, ému, magnétisé par leurs multiples attraits. Et c'est inconsciemment, sans le comprendre, que ces femmes agiront de la sorte. Il importe de le souligner, car les *Femmes d'Alger*, rêveuses comme leur créateur, « ne comprennent pas », sont inconscientes, toujours à l'image de Delacroix qui lui aussi, on l'a vu, croit « comprendre » ses modèles sans ce que ce soit objectivement le cas.

Gautier, quant à lui, décrit la toile ainsi :

... les intérieurs garnis, à hauteur d'homme, de carreaux de faïence formant des mosaïques comme dans les salles de l'Alhambra, les fines nattes de jonc, les tapis de Kabylie, les piles de coussins et les belles femmes aux sourcils rejoins par le

³¹ MOSS, Armand, *op. cit.*, p. 112. Ici, Moss cite Paul Mantz dans son ouvrage sans fournir une référence exacte.

furmeh, aux paupières bleuies de khôl, aux joues blanches avivées d'une couche de fard, qui, nonchalamment accoudées, fument le narguilé ou prennent le café que leur offre, dans une petite tasse à soucoupe de filigrane, une négresse au large rire blanc³².

Ce commentaire ressemble plus à une description qu'à une critique. Mais nous pouvons sentir que Gautier pose un jugement positif sur l'œuvre de Delacroix. La façon dont il en énumère les éléments, tout en les décrivant parfois soigneusement, nous rappelle à quel point le peintre a la passion des objets, combien il aime les rendre avec une palette de couleurs et une lumière toutes personnelles.

Paul de Saint-Victor propose une interprétation nettement plus riche, complexe et intéressante du chef-d'œuvre :

Ce n'est pas seulement un intérieur mauresque que son tableau des *Femmes d'Alger* nous découvre, c'est le gynécée musulman qu'il nous révèle dans sa mortelle somnolence. Ces trois femmes parées et posées comme des idoles sur leurs nattes de jonc, racontent par l'inertie de leurs traits et par l'immobilité de leurs poses, toute l'histoire rituelle des harems. On croirait voir végéter des fleurs. L'âme sommeille dans ces corps oisifs, désirables à la façon de beaux fruits. Jamais la pensée n'a jeté une ombre sur leurs joues fardées ; jamais la passion n'a hâté le mouvement régulier de leurs lourds corsages ni mouillé d'une larme leurs yeux bordés d'antimoine. Elles fument et regardent vaguement quelque part engourdies par un rêve obscur. La négresse aux babouches traînantes circule autour d'elles pareille à une ombre servant des fantômes. De tout le jour peut-être n'échangeront-elles pas trois paroles. Leur vie s'écoule inutile et délicieuse comme la fumée de leurs narguilés qui s'évanouit dans le vide. Une mélancolie inexprimable s'exhale de cette chambre splendide et funèbre. Il s'en échappe comme des bouffées de parfums pesants, tels des tombeaux de l'antique Asie, où les reines mortes étaient déposées au milieu de leurs esclaves et de leurs trésors³³.

³² *Ibidem*. Ici aussi, Moss cite Gautier sans fournir une référence précise. Il faut noter que dans les *Correspondances esthétiques sur Delacroix* (op. cit., p. 166), Gautier, tout comme Mantz et, nous le verrons, de Saint-Victor, compare les *Femmes d'Alger* à des fleurs, donc, à des objets. Il parle d'elles comme d'« un bouquet de fleurs vivantes ».

³³ *Ibid.*, p. 112-113. La même remarque s'impose ici concernant la citation de Paul de Saint-Victor. Soulignons par ailleurs qu'il est intéressant de jeter un coup d'œil à la description que fait Charles Blanc de *Femmes d'Alger* en 1864. Il est plutôt étonnant de constater à quel point son commentaire coïncide à certains égards avec ceux de Paul Mantz et de Paul de Saint-Victor surtout. Il lui arrive d'employer exactement les mêmes idées, voire les mêmes métaphores qu'eux... : « Le peintre [...] représente les femmes du harem comme de jolies choses, comme de beaux bijoux dans un écrin. Ce sont en effet des êtres sans pensée, qui vivent de la même vie que les fleurs » (Charles Blanc dans « Eugène Delacroix », *Gazette des Beaux-Arts*, op. cit., p. 111-112).

Les femmes sont encore une fois ici contemplées en tant qu'objets, puisque le critique les compare à des idoles. Et Paul de Saint-Victor insiste grandement sur le fait que ces « femmes-objets » sont dépourvues de toute forme de vie : « l'âme sommeille » dans leur corps, alors autant dire qu'elles n'en ont pas. Elles n'ont aucune pensée, du moins « jamais la pensée n'a jeté une ombre sur leurs joues fardées ». Et pour finir, elles sont vidées de toute passion, absentes, incapables de mouvement. Elles sont des « reines mortes », « des fantômes ». Même la négresse qui est là pour les servir se réduit à « une ombre ». Elles ne parlent pas, en plus d'être parfaitement immobiles. Et si elles ont ne serait-ce qu'un soupçon de vie, car il ne faut pas oublier qu'elles sont d'abord et avant tout des êtres humains, alors même ce petit souffle d'existence n'en est pas vraiment un : il est comparé ici à « la fumée de leurs narguils qui s'évanouit dans le vide ». Il se meurt lui aussi. Les femmes sont encore une fois, dans ce commentaire, comparées à des fleurs, mais qui se fanent, qui végètent. Triste tableau dont l'atmosphère morbide se résume en deux mots : douleur (voire agonie, suggérée pas le verbe « végéter ») et « mélancolie », comme Baudelaire l'avait déjà remarqué. La chambre du harem est qualifiée de « funèbre » et fait penser à un cimetière où les femmes mortes laissent échapper de leurs tombeaux « des bouffées » de « parfums pesants », sortes d'odeurs d'embaumement. Telles de véritables mortes, ces femmes ont des yeux dans lesquels la lumière s'est éteinte, vitreux, égarés. Saint-Victor écrit que leur regard reste vague, engourdi « par un rêve obscur ». La dimension du rêve, typique chez Delacroix et déjà soulevée dans le commentaire de Mantz, réapparaît ici, mais avec une connotation mortifère puisque ce rêve est, d'après Saint-Victor, aussi sombre qu'une vie enfermée dans un sépulcre. Le « gynécée musulman » est d'une « mortelle somnolence » et toute sa beauté, celle qui semblait émerveiller Delacroix au premier coup d'œil, réside

précisément, selon le critique, dans le caractère morbide du tableau : la vie est ici « délicate » parce qu'« inutile », comme rien d'autre n'est aussi utile et délicieux dans la mort que le repos, le sommeil éternels. Et pour ce qui est du harem lui-même, il n'est « splendide » que parce qu'il est « funèbre ». Une sorte de « mauvais lieu », comme disait Baudelaire, mais avec tout de même quelque chose de beau. Saint-Victor place côte à côte ces termes oxymoriques (« inutile » et « délicate », « funèbre » et « splendide ») comme s'ils allaient de pair, comme si l'un découlait de l'autre ou sous-entendait, expliquait, justifiait l'autre. Curieusement. La beauté des *Femmes d'Alger* et de leur existence seraient donc tragiques.

Eugène Delacroix et la critique contemporaine

Au vingtième siècle, les critiques les plus récents qui se sont penchés sur le travail de Delacroix en général, ainsi que sur ses *Femmes d'Alger* en particulier, partagent sur certains points les opinions des critiques romantiques. Mais ce qui est surprenant, c'est qu'il y en a parmi eux qui sont d'un autre avis, proposant ainsi des commentaires complètement différents.

En 1973, l'historien Jobert Barthélémy a offert une lecture et une interprétation rigoureusement réalistes des *Femmes d'Alger*, en plus d'avoir décrit et analysé le travail général du peintre selon le même point de vue³⁴ :

[...] Delacroix manifeste une volonté de distanciation, alliée dans le même temps à un souci évident d'exactitude et de réalisme [...]. Dicté par des considérations d'ordre strictement réalistes, il renforce la vraisemblance aux yeux du spectateur familier des descriptions des harems [...]. L'intérêt vient ici de la précision minutieuse avec laquelle Delacroix a peint le costume de ces femmes, le décor de la scène et les différents objets qui sont offerts au spectateur – le narguilé, la corbeille, les babouches et jusqu'aux tapis et aux coussins. Cet aspect presque documentaire a été mené à un point tel que le tableau a servi de base, dans les années trente, à une présentation du vêtement des femmes algériennes du temps de la conquête française

³⁴ Paradoxalement, car on sait maintenant que l'idéal esthétique de Delacroix se situe aux antipodes du travail réaliste en peinture.

au Musée ethnographique d'Alger. C'est dire combien Delacroix a su rester très réaliste, proche en cela des autres peintres ou graveurs orientalistes de son temps, désireux de retranscrire avec exactitude ce qu'ils avaient vécu ou découvert lors de leurs périples en Orient³⁵.

Cette réflexion paraît étonnante, voire réductrice, si on la compare à la vision de Baudelaire et à celles des critiques du dix-neuvième siècle, plus approfondies et plus complexes.

En 1982, Mildred Mortimer était également convaincu, en parlant des *Femmes d'Alger*, qu'il s'agissait là d'une peinture à caractère réaliste. Selon lui, le sujet féminin de cette toile n'a toujours été aux yeux de Delacroix et de son public qu'un objet de type décoratif peint avec un souci du détail plutôt désarmant : « For the public, the painter, and the master of the harem, these women were decorated objects³⁶ ». Bien sûr, on l'a vu, la fameuse comparaison qui consiste à identifier la femme aux objets a été maintes fois utilisée au dix-neuvième siècle. Elle semble évidente à première vue. Mais on ne négligeait quand même pas de faire allusion, sinon de s'intéresser à toute la dimension du mystère et du rêve qu'évoquaient les modèles du tableau.

On remarque enfin qu'en 1998 Arlette Sérullaz et Annick Doutriaux ont aussi eu tendance à adopter ce point de vue. Elles ont écrit au sujet des *Femmes d'Alger* que « l'artiste [...] a étudié la beauté de ces femmes recluses³⁷ ». Étude toute décorative et donc, apparemment réaliste.

D'autres critiques n'ont pas mis de côté cependant l'aspect partiellement occulté de la femme belle, épanouie de l'extérieur, mais sensiblement froissée, fanée, obscure

³⁵ BARTHÉLÉMY, Jobert, *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 152-153.

³⁶ MORTIMER, Mildred, « Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement* », *The French Review*, n° 55, 1982, p. 564-565.

³⁷ SÉRULLAZ, Arlette et ANNICK DOUTRIAUX, *Delacroix, une fête pour l'œil*, Paris, Éditions Olbia, coll. « classiques », 1998, p. 172.

et malheureuse de l'intérieur. En 1996, par exemple, Sada Niang a écrit à propos des *Femmes d'Alger* qu'il s'agit de « l'esthétique d'un Delacroix qui regarde les femmes et leur culture de l'extérieur³⁸ ». Et il ajoute que le tout est « déterminé par un procédé d'objectivation. Le résultat en est une image exotique qui prive les femmes du tableau de leur spécificité humaine, culturelle et ontologique³⁹ ». Ces paroles recourent l'idée déjà abordée plus haut selon laquelle Delacroix ne rend pas totalement compte, dans son travail onirique et imaginaire, d'une réalité métaphysique, celle des *Femmes d'Alger* et donc, peut-être même de la sienne propre.

Nicole Brossard avait d'ailleurs aussi interprété les choses précisément sous cet angle quelques années plus tôt, en 1993 : « Le pittoresque est de surface chez Delacroix, n'atteint pas l'être, mais glisse⁴⁰ ». Et elle a donc présenté le tableau des *Femmes d'Alger* comme un « miroir aveugle où ne se reflète aucune figure, aucune silhouette, à peine une déchirure de lumière. Mystère et non-mystère, c'est un tableau sans récit, un tableau de la vie végétative⁴¹ ». Le commentaire que suggère ici Nicole Brossard est fort pertinent. Il reprend les notions de mystère déchirant et de douleur, d'agonie caractéristiques des modèles de ce tableau, découvertes pour la première fois par Baudelaire. Le tableau, avant d'être une porte ouverte sur l'intérieur d'un sérail, devrait être une porte ouverte sur l'âme et le cœur des femmes qui l'habitent. Mais la toile, sorte de miroir de l'âme pour Brossard, ne montre explicitement aucune figure ou silhouette susceptible de révéler les contours de la vie intérieure propre à l'Algérienne. Elle ne renvoie aucune image claire ou évidente des régions obscures du cœur féminin.

³⁸ NIANG, Sada, *op. cit.*, p. 44.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ BROSSARD, Nicole, *op. cit.*, p. 43.

⁴¹ *Ibidem.*

Ce miroir énigmatique se contente de réfléchir une lueur de douleur, un éclat déchirant qui laisse deviner ce sombre univers, certes, mais à peine. Mystère quasi non perceptible de la femme et donc, *a priori* inexistant à la limite, les *Femmes d'Alger* sont montrées dans chacun de leurs atours, mais en silence, sans être racontées, sans que soit complètement dévoilé le secret plaintif de leurs prunelles. C'est probablement ce que veulent signifier les expressions « tableau sans récit » et « tableau de la vie végétative », utilisées par Brossard dans son interprétation.

La réflexion de cette critique va plus loin. Nicole Brossard a conclu en affirmant que la femme du tableau, peinte de cette manière, doit être vue comme un être vivant dans un monde parallèle à celui de sa réalité personnelle. Les *Femmes d'Alger* sont « les femmes d'un univers parallèle⁴² » qui est celui de Delacroix, de ses illusions et de ses rêves. Le commentaire de Brossard nous propose donc, pour accéder au monde intérieur, réel et dissimulé de la femme, de « lire [...] ce tableau en parallèle justement, sous le regard de la rêverie⁴³ », en dessous, derrière, car c'est bien là que se retrouve enseveli le trésor de la vérité féminine arabe⁴⁴.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibid.*, p. 47-48.

⁴⁴ C'est d'ailleurs dans cette optique qu'Assia Djebar « lira » le tableau de Delacroix, avant de le « réécrire », toujours selon la même optique, dans ses nouvelles. Nous reviendrons sur cette question plus tard dans ce chapitre. Par ailleurs, il serait intéressant de citer une réflexion d'Henri Michaux qui, dans un ouvrage intitulé *L'infini turbulent*, propose d'établir un rapport de similarité entre les termes « illusion » et « réalité », donc, entre tout ce qui a trait au monde onirique d'une part et au monde réel d'autre part : « Jamais on n'est plus sûr de la réalité que lorsqu'elle est illusion. Car elle est réalité alors par adhésion. Vous adhérez de façon à recevoir une plénitude. Elle est parfaite. Ainsi dans certains rêves. La réalité ne donne pas l'impression de la réalité. Trop variée... L'image passe seule sans être comparée à rien, sans avoir à être arrachée, retirée d'une complexe réalité ». Cette réflexion offre une interprétation judicieuse de ce qui a dû se produire dans la tête, le cœur et le regard de Delacroix lorsqu'il peignait ses *Femmes d'Alger*. Rappelons-nous quand le peintre a écrit dans son journal qu'« une absolue vérité (peut) donner l'impression contraire à la vérité [...] ». Ses dires coïncident plutôt bien ici avec ceux d'Henri Michaux qui affirme que « la réalité ne donne pas l'impression de la réalité ». Pour le peintre, son « rêve » des *Femmes d'Alger* correspondait certainement, à en croire la pensée de Michaux, à une forme de réalité concrète.

En 1992, Ali Silem, peintre algérien, a analysé le chef-d'œuvre pictural de Delacroix et a aussi parlé de ce tableau en termes de rêve : « C'est une œuvre de rêve⁴⁵ [...] », affirme le critique. C'est l'image des femmes telles que Delacroix les voit en rêve. Mireille Calle-Gruber abonde également dans ce sens en écrivant en 2001 que « le regard [...] de Delacroix [...] est un regard orientalisant d'une Europe qui rêve le mythe de *L'Orient au féminin*⁴⁶ [...] ».

Voyons maintenant comment Djebbar réagit face au tableau de Delacroix, comment elle l'interprète et comment sa rencontre avec cette peinture fixe ses objectifs ainsi que sa méthode de travail pour l'écriture de son recueil de nouvelles paru en 1982. La brève étude historique que nous venons de faire du travail de Delacroix, de son œuvre et de sa réception critique depuis le dix-neuvième siècle jusqu'à ce jour, nous permettra de mieux comprendre l'analyse picturale qu'a pu faire Djebbar des *Femmes d'Alger*. Cela nous donnera l'occasion d'apprécier l'originalité, la pertinence et la vraisemblance de ses réflexions personnelles qui intègrent parfaitement bien l'histoire de la critique tout en l'éclairant d'un regard neuf.

En étudiant la genèse et le résultat des premières *Femmes d'Alger* de Delacroix (version de 1834), Djebbar remarque dans sa « Postface » que l'objectif ultime du peintre était d'acquérir un savoir authentique de la femme algérienne et de sa vie à l'intérieur du harem. C'était fort probablement là son idée première, d'après l'écrivaine. Voilà pourquoi Djebbar nous apprend que lors de son séjour à Alger, et

⁴⁵ SILEM, Ali et Christiane CHAULET-ACHOUR, « Peintres orientalistes à la devanure – Étude de quatre couvertures », dans *Discours en-jeux*, Alger, Office des Publications Universitaires, 1992 (Colloque du département de français de l'Université d'Alger, avril 1986). Document non paginé.

⁴⁶ CALLE-GRUBER, Mireille, *op. cit.*, p. 21.

avant même d'exécuter son œuvre, Delacroix n'a pas manqué de prendre un nombre important de notes à ce propos :

Delacroix veut tout savoir de cette vie nouvelle et mystérieuse pour lui. Sur les multiples croquis qu'il entreprend – attitudes diverses de femmes assises – il inscrit ce qui lui paraît important à ne pas oublier : la précision des couleurs avec le détail des costumes⁴⁷.

À la lumière de ce fait, l'écrivaine est donc portée à constater que, pour Delacroix, l'acquisition d'un savoir authentique sur la femme algérienne passait surtout ostensiblement par une fidèle description extérieure, toute physique et décorative de son corps ainsi que de sa vie à l'intérieur du harem. Résultat ? Il n'est pas surprenant que le contenu du tableau ait pu être qualifié des plus réalistes par certains critiques tout au long de l'histoire de l'art⁴⁸. Mais Djébar fait partie de ceux qui s'interrogent sur la valeur de ce soi-disant réalisme. Les *Femmes d'Alger* ainsi peintes donnaient-elles vraiment à voir leur réalité ou leur vérité authentique ? Leur image reflétait-elle vraiment ce qu'elles étaient, vivaient et désiraient profondément ? En deux mots, Delacroix pouvait-il objectivement être certain d'avoir acquis une pure connaissance de la femme algérienne à travers la réalisation de son tableau ? Djébar semble en douter. Elle qualifie d'abord l'Orient ainsi représenté par Delacroix de manière négative : « un Orient superficiel, dans une pénombre de luxe et de silence⁴⁹ ». Tout cela parce qu'à cette époque les « artistes étrangers, nouvellement arrivés à Alger [...], étaient tous préoccupés de noter les couleurs, les costumes, les postures de

⁴⁷ DJEBAR, Assia, « Postface », dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 146.

⁴⁸ Nous faisons entre autres allusion ici aux quelques critiques que nous avons cités plus haut à ce propos (Barthélémy, Mortimer, Sérullaz et Doutriaux).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 172.

l'Algérienne⁵⁰... ». En contemplant le tableau avec la plus grande attention, Djébar ne cesse de s'interroger :

Ce cœur de harem entrouvert, est-il vraiment tel qu'il le voit ? [...], Il y a là l'équivalent d'une compulsion fétichiste qu'aggrave la certitude de l'unicité irrévocable de ce moment vécu, qui ne se répètera plus jamais [...], À son retour à Paris, le peintre travaillera sur l'image de son souvenir qui tanguait d'une incertitude. Il en tire un chef-d'œuvre qui nous fait toujours nous interroger [...], La vision, complètement nouvelle, a été perçue image pure. Cet éclat trop neuf devait en brouiller la réalité⁵¹.

Telles sont les remarques et les réponses négatives qu'apporte Djébar à toutes ses questions. La précision du détail avec laquelle Delacroix a su rendre et décrire l'aspect physique, extérieur de la femme (c'est-à-dire les moindres traits de sa physionomie, ses airs, ses expressions, ses attitudes, ses positions, son habillement, ses bijoux, son appareil...), témoigne difficilement de son identité réelle, de sa vérité essentielle. On reformule cette phrase célèbre de Saint-Exupéry qui dit que « l'essentiel est invisible pour les yeux⁵² »... De même Delacroix, à force d'avoir trop voulu donner à voir ce qui est visible de la femme algérienne, n'a finalement pas su tout montrer de sa part invisible qui constitue son essence réelle. Et donc, pour reprendre les termes de François Lecercle qui, dans son texte intitulé « Donner à ne pas voir », traite justement de cette question du rapport visible/invisible en peinture, nous dirons que pour Djébar :

l'art [...] de Delacroix est ici fondamentalement de l'ordre du leurre, parce qu'il présente à l'œil quelque chose de l'ordre du visible, et même du mimétique, alors qu'il vise un autre objet qui reste inaccessible, non vu..., un objet conçu, mais radicalement invisible⁵³.

⁵⁰ DJEBAR, Assia, *Ces Voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 78.

⁵¹ DJEBAR, Assia, « Postface », dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 147.

⁵² DE SAINT-EXUPÉRY, Antoine, *Le Petit Prince*, op. cit., p. 87.

⁵³ LECERCLE, François, « Donner à ne pas voir », dans *La Pensée de l'Image Signification et configuration dans le texte et dans la peinture*, coll. « L'image du texte », P.U.V., 1994, p. 124.

Selon Lecercle, « la peinture, donc, ne saurait donner à voir sans cacher⁵⁴ ». Considérant cette position, nous sommes alors encouragée à penser qu'une distance s'est établie entre ce qui constituait l'idée première de Delacroix (son désir de mieux connaître la femme algérienne par la peinture) et ce qui en a résulté, c'est-à-dire le tableau. Les *Femmes d'Alger* de 1834 n'ont pas su complètement réaliser l'idée première du peintre. André Gaudreault et Philippe Marion expliqueraient cette expérience par la notion d'opacité. Selon eux, « toute expression est d'abord la rencontre d'une opacité⁵⁵ ». Aussi le tableau de Delacroix est-il l'expression d'une idée qui n'a pu être traduite dans toute sa transparence. Bien au contraire. L'idée première est surtout demeurée inaccessible au processus de représentation picturale. Face à lui, elle est devenue, en grande partie, opacité.

De ce point de vue, s'il est vrai que Delacroix n'a pas achevé son projet qui visait à acquérir un savoir authentique de la femme algérienne, alors a-t-il été, à un moment ou à un autre, conscient de cet inachèvement ? Et si tel a été le cas, comment le tableau rend-il compte du malaise qui doit alors naturellement en découler, car Djébar ne manque pas de percevoir la présence d'une certaine inquiétude dans le geste créateur de Delacroix : « [...] quel choc, ou tout au moins quel vague trouble a saisi le peintre⁵⁶

⁵⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁵⁵ GAUDREULT, André et Thierry GROENSTEEN, « Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédialité », dans *La Transécriture : une théorie pour l'adaptation*, Québec, Nota Bene, 1998, p. 33. Cette notion d'« opacité » a d'abord été utilisée par Édouard Glissant dans un chapitre de son *Discours Antillais*, intitulé « Poétique de la Relation », et où il définit le concept d'opacité comme étant et représentant « la densité irréductible de l'autre ». Mais il faut noter que l'« opacité » est aussi positive chez Glissant. Dans le cas de Delacroix, la femme algérienne constitue cet « autre » dont il ne réussit pas à capter la « densité » qui lui est propre. Mireille Calle-Gruber emploie aussi cette notion d'« opacité », mais pour définir le travail d'écriture d'Assia Djébar : « C'est une écriture qui ne va pas de soi. Où il y va de l'autre et de l'opacité ». Autrement dit, et nous aurons bientôt l'occasion de développer cette question dans ce chapitre ainsi que dans les chapitres qui suivront, Assia Djébar essaiera de réussir là où Delacroix a échoué en écrivant son recueil de nouvelles. Elle tentera de mettre à nu la réalité cachée de l'Algérienne, sa densité, son opacité...

⁵⁶ DJEBAR, Assia, « Postface », *op. cit.*, p. 147.

[...] ? ». Djebbar met d'ailleurs en évidence le fait que l'incertitude de Delacroix et donc, son embarras, loin d'être avoués par lui, demeurent inavoués, enfouis dans son inconscient : « [...] son souvenir, bien que documenté et étayé d'objet locaux, tanguent d'une sourde et informulée incertitude⁵⁷ ».

Mais dès lors qu'on joint cette analyse du contenu pictural à une analyse de la forme, les choses prennent une toute autre tournure : Djebbar constate que, dans le tableau, le caractère irréel de la lumière contraste étrangement avec le caractère réaliste du contenu. Elle affirme que : « les prisonnières [...] sont résignées d'un lieu clos qui s'éclaire d'une sorte de lumière de rêve venue de nulle part⁵⁸ ». Une lumière irréaliste, donc, éclairerait d'incertitude la fausse impression de certitude réaliste que donne le contenu du tableau. Elle instaurerait le doute : ces *Femmes d'Alger* de Delacroix ne sont finalement peut-être plus aussi réelles qu'on a pu l'imaginer. Il est même probable qu'elles ne soient que le produit d'un rêve, celui du peintre. À ce propos, Djebbar écrit : « [...] Delacroix a besoin de toucher son rêve, d'en prolonger la vie, de compléter ce que ses carnets enferment de croquis et dessins⁵⁹ ». Ce contraste que provoque la lumière du tableau avec le contenu pictural crée un malaise. C'est même plutôt le contraste qui découle de celui-ci. Un trouble a d'abord forcément dû habiter Delacroix pour qu'il finisse ainsi par transparaître dans le geste du créateur. Djebbar écrit encore ce propos : « [...] Il y a comme une fébrilité de la main [...], révélation évanescence se tenant sur cette mouvante frontière où se côtoient rêve et réalité⁶⁰ ».

⁵⁷ DJEBBAR, Assia, « Postface », *ibid.*, p. 147.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 148.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 147.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 146-147. Michel Deguy, dans un texte intitulé « De l'image », explique bien le phénomène selon lequel Delacroix éprouve le besoin inconscient de rêver ce qu'il voit. Il écrit que « [...] dans le *visuel* se composent une logique de l'inconscient, une logique du rêve, une logique de l'hallucination [...] » (dans *La Pensée de l'image*, *op. cit.*, p. 256).

On peut donc supposer que cet embarras est à l'origine du besoin éprouvé par Delacroix de reprendre et de compléter son tableau 15 ans plus tard. En 1849, le peintre avait vraisemblablement encore quelque chose à montrer concernant ses *Femmes d'Alger* qu'il n'avait pas achevé de peindre 15 ans plus tôt, c'est-à-dire la réalité intérieure, métaphysique de la femme algérienne, et non seulement physique, extérieure... C'est ce qui a donc donné *Femmes d'Alger dans leur intérieur*⁶¹. Mais la lecture que Djébar fait de ce deuxième tableau réduit à néant cette hypothèse. Elle propose plutôt de voir dans ce tableau la persistance d'un inachèvement, d'une hésitation à rendre clairement compte de la véritable femme algérienne par l'image. Et elle fait implicitement remarquer que cette fois l'inachèvement est conscient chez Delacroix, avoué par lui puisque son malaise est à la fois visible au niveau de la forme (le caractère irréel de la lumière s'accroît dans cette seconde toile) et du contenu (la femme qui était auparavant peinte dans son corps physique avec un luxe étonnant du détail et de précision réalistes, devient ici un objet flou, éloigné du regard et à tous points de vue inaccessible) :

[...] dans cette seconde toile où les traits des personnages sont moins précis, les éléments du décor moins fouillés, l'angle de vision s'est élargi. Cet effet de cadrage a pour triple résultat d'éloigner de nous les trois femmes qui s'enfoncent alors plus profondément dans leur retrait, de découvrir et de dénuder un des murs de la chambre, de le faire peser d'un plus grand poids sur la solitude de ces femmes, afin d'accroître le caractère irréel de la lumière⁶².

⁶¹ Voir l'illustration de ce tableau que nous avons insérée à la fin de ce mémoire (c.f. annexe 2, page xii). Nous nous sommes procurée une reproduction de cette toile dans l'ouvrage de Jobert Barthélémy déjà cité plus haut, à la page 154. Remarquons que le titre de la toile de 1849 a légèrement changé par rapport au titre du tableau de 1834. *Femmes d'Alger dans leur appartement* a été modifié pour *Femmes d'Alger dans leur intérieur*. On appréciera le caractère à la fois ambivalent et ambigu du nouveau terme qui est employé dans le titre de 1849, à savoir le mot « intérieur ». Dans le cadre de notre réflexion, il est pertinemment choisi et demeure chargé de sens : « intérieur » peut d'une part faire allusion à l'espace physique intérieur qu'habitent les *Femmes d'Alger* (leur logis, leur harem, leur appartement...) et, d'autre part, ce même terme peut faire allusion à l'espace intérieur métaphysique de ces femmes. On peut se demander lequel des deux espaces Delacroix a cette fois le plus travaillé à première vue.

⁶² DJEBAR, Assia, « Postface », *op. cit.*, p. 148.

Les lectures personnelles et les interprétations subtiles que Djébar fait des tableaux de Delacroix sont importantes et, si nous les avons prises en considération, c'est parce que ce sont elles qui poussent l'auteure algérienne vers l'écriture. Elles créent en Djébar un besoin, un désir qui consistent à reprendre et à terminer le travail du peintre là où ce dernier l'aurait commencé sans l'approfondir tout à fait, bref, là où Delacroix l'aurait laissé en plan. Aussi l'auteure veut-elle donner à voir par l'écriture ce qui serait, à son sens, resté invisible dans les tableaux de Delacroix. Elle suggère donc de donner forme à un tableau latent qui n'aurait cessé, d'après son sentiment, de se profiler derrière les tableaux manifestes du grand peintre. Écrire pour montrer la vérité cachée de la femme algérienne et ce, à partir des *Femmes d'Alger* encore mystérieuses de Delacroix, tel est son objectif. Thierry Oswald écrit que « la nouvelle repose toujours sur un principe de frustration puisqu'elle relate les étapes d'une quête déçue⁶³ ». Ainsi, dans les premières nouvelles du recueil, Djébar met d'abord en scène la quête de connaissance du peintre et seulement ensuite elle dépasse, récupère tout cela d'un point de vue féminin pour faire aboutir la quête et enfin donner explicitement accès à quelques vérités profondes et réelles de la femme algérienne demeurées floues dans les toiles du peintre romantique : « l'écriture [...] doit rendre présente la vie, la douleur peut-être mais la vie, l'inguérissable mélancolie mais la vie⁶⁴ ! ».

Quels procédés d'écriture Djébar utilise-t-elle pour réussir cette entreprise qui lui demande d'opérer une rencontre productive entre l'image picturale et le texte littéraire, car, on l'a déjà souligné dans l'introduction de ce mémoire, un problème de matérialité se pose de toute évidence ici et l'auteure algérienne ne peut techniquement passer

⁶³ OZWALD, Thierry, *La nouvelle*, Paris, Hachette supérieur, coll. « contours littéraires », 1998, p. 8. On reconnaît ici « l'inguérissable mélancolie » déjà mise en lumière par Baudelaire un siècle plus tôt.

directement d'un média à l'autre, à savoir de la palette à l'écritoire⁶⁵. Au contraire, un tel passage ne pourra se réaliser qu'au travers d'un espace médiateur qui permettra une certaine communication entre les deux arts. Remarquons avant tout une chose : dans les premières nouvelles du recueil, l'espace du rêve est omniprésent. Nous avons déjà vu à quel point cette question du rêve qui côtoie la réalité est importante dans le cas du travail de Delacroix. Or dans un chapitre de Pierre Luquet intitulé « L'œil et la main », on apprend qu'« il faut considérer la pensée picturale comme un travail mental [...] au sens du travail du rêve⁶⁶ ». D'après ces dernières observations, tout porte à croire que Djébar s'est servie du rêve, de son espace et des procédés d'expression qui lui sont propres (figuration, condensation, déplacement, symbolisation)⁶⁷, comme point de rencontre possible et donc, comme espace de médiation entre la peinture de Delacroix et son écriture. Grâce au langage inconscient et à sa structure qu'elle fait sortir de la pensée picturale pour favoriser leur intégration dans une pensée et une écriture littéraires originales, Djébar peut travailler les images de Delacroix pour montrer ce qu'elles cachent. Gustave Lascault dirait qu'une telle « approche de l'œuvre d'art semble bien avoir pour but essentiel [...] d'éclaircir, de préciser le statut du visible

⁶⁴ DJEBAR, Assia, *Ces Voix qui m'assiègent*, op. cit., p. 172.

⁶⁵ Nous reprenons ici le titre d'un ouvrage critique cité au début de ce chapitre (*De la palette à l'écritoire*, op. cit.).

⁶⁶ LUQUET, Pierre, « L'œil et la main », dans *Psychanalyse des arts de l'image*, Paris, Clancier-Guénaut, coll. « Centre national des lettres », 1980, p. 237.

⁶⁷ Ces procédés ont été découverts et définis par Sigmund Freud dans son célèbre ouvrage intitulé *Psychanalyse* (Paris, P.U.F., 1973). La figuration est définie par Freud comme « L'identification ou la formation d'une personnalité composite » (p. 89). Il s'agit, en d'autres termes, d'une transformation de la réalité concrète en images visuelles dans le rêve, puisque dans l'espace onirique il n'y a pas d'idées abstraites. La condensation, quant à elle, consiste à « condenser, c'est-à-dire relier des éléments qui, à l'état de veille, resteraient certainement séparés » (p. 84). Freud parle en fait ici d'une sorte de représentation composite, de condensation de plusieurs figures, choses, etc., en une seule. Le déplacement, en troisième lieu, « se manifeste par ce fait que tout ce qui, dans les pensées oniriques, se trouvait périphérique et était accessoire, se trouve, dans le rêve manifeste, transposé au centre et s'impose vivement aux sens et *vice versa* » (p. 85). Grosso modo, ce procédé apparaît comme un changement de focalisation. Dans ce cas, le rêve met l'accent sur un détail sans grande importance, l'essentiel étant déplacé dans les marges de la scène. Enfin, la symbolisation est décrite par Freud en ces termes : « Nous donnons au rapport constant entre l'élément d'un rêve et sa traduction le nom de *symbolisme*, l'élément lui-même étant un *symbole* de la pensée inconsciente du rêve » (p. 93).

dans ses rapports avec l'inconscient⁶⁸ » et donc, avec ce qui est de l'ordre du caché, du dissimulé.

L'analyse qui suivra ne vise pas à proposer une lecture psychanalytique de la nouvelle djebarienne. L'échange que permet Djébar entre la nouvelle et le rêve nous oblige certes à évoquer quelques concepts freudiens, mais ceux-ci ne consisteront pour nous qu'en des outils méthodologiques permettant d'étudier les *Femmes d'Alger* d'un point de vue essentiellement et strictement poétique. Nous tenterons ainsi d'identifier et de dévoiler les modalités du passage « images-nouvelles » tel qu'il apparaît dans le recueil.

Roland Bourneuf, dans un chapitre intitulé « La nouvelle et le rêve » et tiré d'un ouvrage ayant pour titre *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XX^e siècle*, établit des rapports extrêmement pertinents entre ce qui constitue le contenu ainsi que la facture d'une nouvelle et la matière structurale d'un rêve. Il propose une hypothèse de travail selon laquelle s'opèrerait « [...] un échange entre nouvelle et rêve [...], une fécondation de celle-là par celui-ci⁶⁹ ». Inutile de souligner à quel point ce chapitre peut s'avérer indispensable pour notre analyse de la première partie du recueil de nouvelles. Bourneuf affirme également qu'en général :

dans la nouvelle se mettent en place et opèrent des mécanismes tout à fait analogues à ceux que Freud a décrits pour le rêve : condensation, déplacement, dramatisation, symbolisation. Des distorsions spatiotemporelles s'y produisent relativement au réel objectif, des rapports par association s'y substituent aux rapports de causalité⁷⁰.

⁶⁸ LASCAULT, Gilbert, « Pour une psychanalyse du visible », dans *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art*, Gand, Témoins et témoignages / Actualité, coll. « La connaissance », 1969, p. 88.

⁶⁹ BOURNEUF, Roland, « La nouvelle et le rêve », dans *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XX^e siècle : actes du Colloque de l'année Nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994*, 1995, p. 167.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 167.

Puisque c'est dans cette perspective que nous nous apprêtons à étudier la première partie du recueil de Djébar, nous devons conclure ici en affirmant une dernière chose capitale : dans le prochain chapitre, il sera question pour nous de - nous empruntons à Bourneuf ses propres paroles - « cerner des analogies si précises que le territoire de la nouvelle en de larges secteurs et celui du rêve se recouvrent presque complètement⁷¹ ». De quelles analogies s'agit-il exactement ? C'est à cette question que nous tenterons de répondre dans le prochain chapitre de ce mémoire.

⁷¹ *Ibid.*, p. 168.

CHAPITRE III

DELACROIX ET DJEBAR :
DE LA TOILE À LA NOUVELLE

Depuis sa parution en 1980 aux éditions « Des Femmes » à Paris, *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar n'a cessé d'être réédité plusieurs fois, d'abord en 1983¹, toujours aux éditions « Des Femmes », puis en 1995 en format « Poche ». L'ensemble de ces parutions rassemblaient chaque fois dans le recueil une série de six nouvelles au total écrites entre le mois de mars 1959 et le mois d'octobre 1978 : les deux premières nouvelles de l'œuvre, « Femmes d'Alger dans leur appartement » et « La Femme qui pleure », constituaient la première partie du livre que Djébar a intitulée, rappelons-le, « Aujourd'hui ». Dans la deuxième partie intitulée « Hier », nous retrouvons réunies quatre autres nouvelles, à savoir « Il n'y a pas d'exil », « Les Morts parlent », « Jour de Ramadhan » et « Nostalgie de la horde² ». Elles étaient en outre toujours précédées d'une « Ouverture » rédigée par l'auteure algérienne en 1979 et clôturées par une « Postface³ », elle aussi composée en 1979.

Or en 2002, Albin Michel a proposé une version revue et augmentée de *Femmes d'Alger* : on y retrouve une nouvelle supplémentaire, inédite jusqu'à ce jour, ayant pour titre « La nuit du récit de Fatima ». Cette septième nouvelle, Assia Djébar l'a écrite en septembre-octobre 2001, « dans son appartement à Manhattan, dans ses journées de l'après 11 septembre vécues par elle comme un écho de la tragédie algérienne », rapporte l'écrivaine Aliette Armel dans un court entretien réalisé avec l'auteure

¹ En fait, juste avant, en 1980, les éditions « Des Femmes » avaient déjà lancé une deuxième publication de *Femmes d'Alger*, consécutive à la toute première.

² Pourquoi Assia Djébar a-t-elle défié la logique de la chronologie en ayant fait précéder l'hier de l'aujourd'hui ? La première partie du recueil a été réalisée entre juillet et octobre 1978, tandis que la deuxième partie du recueil a été écrite entre les années 1959 et 1978. Pourquoi avoir inversé dans le temps ces deux périodes d'écriture à travers l'organisation du livre tel qu'il devait être publié ? Il existe une raison symbolique qui explique tout cela et c'est l'analyse de la première partie de l'œuvre qui nous permettra d'y accéder vers la fin de ce chapitre.

³ Cette longue « Postface », soulignons-le à nouveau, porte le titre suivant : « Regard interdit, son coupé ».

algérienne⁴. Ceci sans compter qu'à l'ancienne « Ouverture » du recueil, celle de 1979, l'auteure a ajouté quelques lignes datant également de 2001, lesquelles introduisent et expliquent la nature de cette nouvelle *surprise*. C'est à cette dernière édition que nous nous référerons ici.

Avant d'analyser la première partie du recueil, plus précisément la nouvelle « Femmes d'Alger », il nous faut d'abord réfléchir sur ce qui rapproche la nouvelle littéraire du tableau proprement dit au niveau du contenu comme de la forme. Dans cette perspective, notre réflexion devra s'élaborer en trois parties. Nous nous demanderons premièrement ce qu'est un tableau⁵ et ensuite ce qu'est une nouvelle⁶. Une étude préalable de ces identités génériques nous permettra ensuite de voir en quoi la nouvelle djebarienne (surtout la nouvelle « Femmes d'Alger ») se prête bien à une écriture, voire à une réécriture du tableau de Delacroix.

Tableau et nouvelle : points communs

Dans le cas de la peinture figurative⁷, il s'agit le plus souvent d'une mise en situation bien particulière qui prend place dans le cadre d'un espace-temps très précis, temporalité que suggère le contenu imagé et donc fictif d'une toile. Les *Femmes d'Alger* de Delacroix, représentées assises dans l'univers intérieur du harem, sont ainsi peintes à même leur « prélassement » silencieux et immobile, mais on ne saurait dire à quel moment du jour ou du soir. Elles sont au nombre de trois, exception faite de la

⁴ ARMEL, Aliette, « Assia Djébar, la mémoire des femmes » dans *Magazine littéraire*, vol. 21, n° 410, 10 juin 2002, p. 98. Les événements du 11 septembre auraient donc inspiré en partie l'écriture de la nouvelle « La nuit du récit de Fatima ». Cela nous rappelle combien « l'histoire a toujours été à la source de l'écriture d'Assia Djébar », précise encore Armel (*ibid.*, p. 98).

⁵ Nous tirons nos informations d'un ouvrage intitulé *Apprécier l'œuvre d'art (un guide)* (Francine Girard, Québec, Éditions de l'Homme, 1995).

⁶ Nous avons consulté à ce sujet plusieurs textes qui figurent dans notre bibliographie à la toute fin du mémoire.

⁷ N'oublions pas que la « figuration » est aussi un procédé d'expression caractéristique du rêve, ce qui nous permet de penser ici simultanément à la figuration picturale, onirique et littéraire puisque les trois se recoupent dans

servante. Couvertes de vêtements et de bijoux fastueux, elles sont aussi entourées d'objets précieux. Le tout baigne dans un amalgame de couleurs vives et variées, ainsi que dans une lumière particulière⁸.

Pour ce qui est de la forme, trois notions techniques s'ajoutent, relatives à la façon de travailler d'un peintre. Ce sont les plus importantes dans le cadre de notre recherche : la lumière, le dessin et la perspective.

Dans la peinture figurative, la lumière varie selon l'éclairage que lui donne le peintre. Elle peut être forte, faible ou même les deux à la fois, selon l'endroit où elle se trouve sur une toile. La lumière, dans ce dernier cas, porte le nom de *clair obscur*. Nous avons vu que dans la première version du tableau de Delacroix (1834), la lumière était éclatante, alors que dans la deuxième version (1849), elle s'inscrivait davantage dans une atmosphère de *clair-obscur*⁹.

Le dessin, lui, consiste en tout autre chose. Il est cette ligne qui trace le contour des formes dans un tableau et qui leur donne du volume. La ligne peut être fine et

l'écriture djebarienne. Nous le verrons plus loin dans ce chapitre en analysant la nouvelle « Femmes d'Alger » du recueil.

⁸ Voici la description du tableau que propose Assia Djebar dans la « Postface » de son recueil : « *Femmes d'Alger dans leur appartement* : trois femmes dont deux sont assises devant un narguilé. La troisième, au premier plan, est à demi allongée, accoudée sur des coussins. Une servante, de trois quarts dos, lève un bras comme si elle écartait la lourde tenture qui masque cet univers clos ; personnage presque accessoire, elle ne fait que longer le chatoiement de couleurs qui auréole les trois autres femmes. [...] Prisonnières résignées d'un lieu clos qui s'éclaire d'une sorte de lumière de rêve venue de nulle part – lumière de serre ou d'aquarium – le génie de Delacroix nous les rend à la fois présentes et lointaines, énigmatiques au plus haut point » (dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), Paris, Albin Michel, 2002, p. 226-227).

⁹ Roland Bourneuf insiste sur l'importance de la lumière et de ses variations qui, loin d'être exclusives à la peinture, s'expriment aussi beaucoup à la fois dans le cadre du rêve et celui de la nouvelle où, bien souvent, « [...] ici une lumière se focalise, s'intensifie, et là le reste de la scène demeure dans la pénombre » (*op. cit.*, p. 167). Dans le tableau et ce, comme dans le rêve et la nouvelle, l'intensité de la lumière varie toujours pour des raisons essentiellement symboliques relatives au sens que veut véhiculer le contenu du récit alors mis en scène. Nous avons eu l'occasion de le voir et de l'analyser dans les *Femmes d'Alger* de Delacroix, certes, mais nous pourrions aussi bientôt l'observer dans la nouvelle « Femmes d'Alger » de Djebar. La notion du rêve est importante dans la construction de ces deux œuvres d'art respectives et elle l'est entre autres choses du point de vue de la lumière. Nous soulignons.

précise. Autrement, elle est négligée, irrégulière, cassante, épaisse, voire brouillée¹⁰. À la rigueur, elle peut même disparaître et alors, les formes flottent et se perdent à même l'espace pictural. Cette impression de flottement est présente dans le tableau *Femmes d'Alger* de 1849. Elle est aussi palpable dans la version de 1834, mais tellement moins, puisqu'à cette époque, on l'a vu, la précision du dessin était plus importante pour Delacroix.

La perspective, enfin, renvoie à la notion d'espace, car elle en constitue la profondeur. Des formes peuvent ainsi figurer au premier plan dans une toile et sembler être proches de notre regard (c'est ainsi que les personnages féminins apparaissent dans la première toile de Delacroix). Elles peuvent aussi figurer en arrière-plan, ce qui a pour effet de les éloigner de nos yeux¹¹. Tel est le cas de la position des *Femmes d'Alger* dans la deuxième version du peintre.

La toile, on le sait, ne peut guère dépasser par ailleurs certaines dimensions en peinture et est obligée de s'insérer dans un cadre qui en limite donc l'étendue, contrairement à la peinture moderne qui a fini par faire éclater ses cadres pour déborder dans notre espace de vie réel. Mais c'est vrai pour la peinture romantique du

¹⁰ Il faut insister sur le fait que la plupart du temps les formes figuratives sont floues quand la lumière qui les baigne est aussi elle-même brumeuse, à savoir faible et sans éclat. Cela est vrai pour la peinture, pour le rêve et pour la nouvelle. Dans ce cas, Roland Bourneuf écrit que « Notre perception oscille [...] alors entre le défini, le délimité et le flou, l'allusif, car il y a toujours une sorte de va-et-vient entre la description à contours nets et le vaporeux, l'estompé, etc. » (*op. cit.*, p. 168). On verra que, tout comme Delacroix, Djébar joue de manière originale sur la clarté de la réalité qu'elle présente dans sa nouvelle « Femmes d'Alger », si bien qu'on ne sait pas toujours si ce qu'elle nous montre est réel ou rêvé, saisissable ou insaisissable. Cela concourt à nous faire entrer symboliquement dans une véritable quête qui est en fait celle de la conquête de la vérité féminine arabe dans toute sa clarté, même si au départ celle-ci peut paraître obscure et embrouillée.

¹¹ Il est question d'un phénomène particulier ici qui est celui du « déplacement ». Le déplacement, on le sait, est après la figuration un autre phénomène d'expression typiquement onirique qui trouve son équivalent dans le travail de Delacroix, mais aussi dans l'écriture de la nouvelle djébarienne comme on pourra l'étudier plus loin au cours de ce présent chapitre. À plusieurs reprises, nous verrons comment, par ce procédé, « le centrage de la scène [...] peut être déplacé », comment « [...] des événements ou des personnages peuvent ainsi se tenir à la périphérie, dans les limbes, latents, mais agissants » (BOURNEUF, Roland, *op. cit.*, p. 168). Autrement dit, ce qui est important et central est alors déplacé en marge ou en arrière-plan de ce qui est principalement montré, tandis que ce qui n'a pas d'importance peut subir un traitement tout à fait contraire et être placé au centre de l'attention.

XIX^e siècle et donc, pour celle de Delacroix. Cette dernière remarque est importante dans la mesure où elle servira, entre autres choses, à définir maintenant l'identité générique de la nouvelle littéraire et celle de Djébar plus particulièrement.

Qu'est-ce qu'une nouvelle ? Après avoir rappelé ses traits fondamentaux, nous verrons comment un tel genre polymorphe et avide de métamorphoses se prête admirablement bien à une mise en récit de plusieurs formes d'expression différentes, littéraires ou artistiques, comme par exemple la peinture dans notre cas.

La caractéristique première de la nouvelle consiste en la notion de brièveté. La nouvelle est toujours plus ou moins brève et ne s'étend généralement jamais au-delà de 50 pages. Elle s'inscrit donc dans un espace matériel assez restreint, ce qui n'est pas sans la soumettre à un certain principe de condensation, c'est-à-dire que la nouvelle doit pouvoir tout dire très vite et aller à l'essentiel¹². Ce trait est paradoxal, car d'un autre côté la nouvelle ne constitue jamais un tout. Elle fait toujours sentir que quelque chose s'est produit avant elle dès l'introduction et que quelque chose se produira après elle en conclusion. Même si elle prétend tout dire rapidement, elle ne dit également pas tout en quelque sorte¹³. Aussi chaque détail prend-il de l'importance dans une nouvelle, puisqu'il devient absolument nécessaire à l'élaboration et à la compréhension de l'intrigue. La nouvelle est donc douée d'une sorte de *plénitude*

¹² Nous rencontrons encore une fois ici un terme (la « condensation ») à la fois attribuable au mode d'expression du rêve (on l'a vu...), à celui de la nouvelle et à celui du tableau (la toile qu'on enferme dans les limites d'un cadre dispose elle aussi d'un espace d'expression restreint où tout doit être montré par conséquent de manière condensée...).

¹³ À ce propos, Roland Bourneuf trouve des similarités entre la nouvelle et le rêve, écrivant que ces deux récits « [...] s'installent toujours d'emblée sans explication, sans justification. Ils supposent chez le narrateur – le lecteur – un savoir préalable, antérieur au début du récit, mais non explicite, comme le rêveur en possède sur un personnage, un fait, une situation. Il s'agit d'un monde sans antécédent qui va s'effacer à la dernière ligne et au réveil, histoire sans aboutissement mais dans laquelle nous avons senti une direction, un mouvement vers un but inconnu » (*op. cit.*, p. 168). Regarder un tableau inspire aussi exactement le même sentiment. Nous en parlerons un peu plus loin dans notre réflexion en prenant pour exemple le tableau *Femmes d'Alger* de Delacroix.

signifiante. Elle est, par ailleurs, soit à dominante narrative, soit à dominante descriptive.

La nouvelle obéit aussi souvent, en certains points, à une logique d'unicité qui se rencontre surtout au niveau de ses personnages et de son action, de son intrigue.

Pour ce qui est d'abord des personnages, ils ne sont jamais nombreux dans une nouvelle. Un seul héros occupe en effet habituellement le centre d'intérêt et si d'autres personnages gravitent autour de lui, ces derniers jouissent d'une importance et d'une présence moindres, secondaires, quoiqu'ils ont tous une signification participant à une logique d'ensemble.

L'action, quant à elle, est souvent simple et régulière. Elle ne se démultiplie pas, du moins pas de manière significative, et demeure généralement unidirectionnelle. Il n'y a pas de ramifications secondaires incessantes ou de digressions importantes au niveau de l'intrigue d'une nouvelle. Autrement dit, la nouvelle est assez linéaire et ne connaît pas de ruptures décisives.

Soulignons enfin l'aspect éminemment poétique de la nouvelle. Brève comme la poésie, elle se livre volontiers à un travail sur la langue. La façon dont Djébar passe de la peinture à l'écriture dans son recueil est un bel exemple de travail poétique typique de la nouvelle littéraire.

À la suite de ces quelques descriptions qui ont permis d'élaborer une définition courte et globale de l'identité générique d'abord propre à la peinture figurative, ensuite propre à la nouvelle, il devient possible de voir en quoi la nouvelle littéraire se prête bien à une écriture, voire une réécriture d'un tableau, surtout dans le cas du recueil de Djébar. Michel Host écrit :

[...] Je proposerai de définir la nouvelle comme une peinture délicate de petite dimension. Car sans doute l'art des miniaturistes a quelque chose à voir avec celui des nouvellistes : dans les deux cas il s'agit de réduire un événement, un portrait, un paysage à sa plus simple expression, en donnant le maximum de force à chaque détail¹⁴.

Gaëtan Brulotte, quant à lui, dans un texte intitulé « De l'écriture de la nouvelle », affirme qu'« un tableau, un dessin renvoie plus par sa taille à la nouvelle qu'au roman¹⁵ ». Les dimensions du tableau de Delacroix (version 1835) sont les suivantes : 180 X 229 cm. Dans ce cas, les *Femmes d'Alger* prennent place, on le voit, dans un espace matériel délimité. Un tel espace ne pouvant accueillir plus qu'un certain nombre de femmes à la fois, voilà pourquoi celles-ci se retrouvent au nombre de trois, sans compter la servante. L'espace pictural correspond, rappelons-le, à l'intérieur d'un harem. Dans ce lieu, donc, trois femmes assises et visiblement silencieuses, discrètes, passent du temps ensemble. La mise en situation, le contexte sont, on l'a vu, plutôt simples.

La nouvelle djebarienne bénéficie aussi matériellement d'un espace réduit et clairement déterminé. Elle met également en scène un nombre limité de personnages à l'intérieur de cet espace qui compte 50 pages. Quant à ses mises en situation, elles se résument en une action régulière prenant place dans des lieux précis. Le tableau comme la nouvelle doivent donc se livrer à une certaine esthétique de la condensation. Ils sont contraints de donner à voir tout ce qu'ils ont à montrer dans un espace matériel et diégétique restreints.

¹⁴ HOST, Michel, « Enluminures », *Revue des deux mondes*, juillet-août 1994 : « La nouvelle, c'est l'urgence », p. 174. Cité par Joël Glaziou, *op. cit.*, p. 240.

¹⁵ BRULOTTE, Gaëtan, « De l'écriture de la nouvelle », dans *La nouvelle hier et aujourd'hui* (sous la direction de Johanne Gratton et Jean-Philippe Imbert), *op. cit.*, p. 239.

Cela ne signifie quand même pas qu'ils peuvent réussir à tout révéler, tout exposer. On a vu qu'au début d'une nouvelle, tout laisse croire que quelque chose s'est déjà produit avant, et qu'à la fin d'une nouvelle, tout suggère la réalisation d'un événement à venir. Or le tableau propose absolument le même effet à un spectateur. Ainsi en regardant le tableau de Delacroix, par exemple, nous pouvons imaginer ce qu'ont été les *Femmes d'Alger* avant leur entrée dans le harem. Nous pouvons également imaginer qu'elles vont se mettre à converser dès qu'on aura tourné le dos, alors qu'elles demeurent silencieuses tant qu'on les regarde. Du coup, on peut même songer à ce qu'elles diront. Et l'entreprise littéraire de Djébar se résume d'ailleurs justement à vouloir faire parler les femmes muettes du tableau de Delacroix, du moins à imaginer ce qu'elles pourraient dévoiler si la parole leur était donnée. Dans ce cadre, on voit à quel point le projet littéraire de Djébar est complémentaire au projet pictural de Delacroix. L'esthétique de la condensation propre à la nouvelle comme au tableau demande qu'un maximum de choses soient communiquées et montrées dans un espace matériel et fictif limité, d'où l'importance d'accorder à chaque détail du contenu une attention particulière. C'est ce que nous verrons en analysant la longue nouvelle « Femmes d'Alger » de la première partie du recueil, nouvelle qui propose une réécriture du tableau *Femmes d'Alger* de Delacroix.

Mais auparavant, il convient de réfléchir sur la nouvelle intitulée « La nuit du récit de Fatima », puisqu'elle précède la nouvelle « Femmes d'Alger » dans le recueil, sans compter qu'elle nous préparera et nous introduira à l'étude de cette dernière.

« La nuit du récit de Fatima »

« La nuit du récit de Fatima », quoiqu'il s'agisse d'une nouvelle, n'est pas intégrée aux six autres du recueil. Elle ne figure ni dans la première partie de l'œuvre ni dans la

deuxième. Elle a été placée, écrit Djébar : « juste après l'ouverture du recueil [...], comme une lampe sur le seuil, pour éclairer la solidarité de toute parole féminine, notre survie¹⁶ ». Cette façon qu'a l'auteure algérienne de définir « La nuit du récit de Fatima » est significative et permet de comprendre le rôle que joue une telle nouvelle dans le livre. À la fin du premier chapitre de notre mémoire, nous avons comparé le recueil de Djébar à un immense appartement en verre, dont les murs transparents sont les nouvelles entre lesquelles il n'y a donc symboliquement pas de frontières, où les personnages féminins peuvent circuler librement, se voir et se parler entre eux, bref où leurs histoires se côtoient, se recoupent et se traversent. Dans cette perspective, les nouvelles deviennent en quelque sorte « poreuses », puisqu'elles sont perméables les unes par rapport aux autres, dialoguant entre elles à la fois au niveau de la forme et du contenu. Nous aurons bientôt l'occasion de le voir dans ce chapitre.

C'est dans cet esprit qu'il faut comprendre la fonction de « La nuit du récit de Fatima » : suivant l'« Ouverture » du recueil, cette nouvelle en incarne le prolongement et devient à elle seule une introduction : introduction au recueil, à l'appartement au seuil duquel Djébar l'a déposée telle une lampe. Dans la nuit obscure au cœur de laquelle les femmes algériennes ont été trop longtemps plongées, dans la noirceur de leur silence et de leur emprisonnement qui leur ont été imposés pendant des siècles par la tyrannie de l'homme musulman, cette lampe fait tout à coup lumière : elle rend visible les espaces sombres et accablants de leur vie qu'elle révèle soudainement au grand jour avec éclat. « La nuit du récit de Fatima » n'est pas une nuit sans fin, mais promet de déboucher sur l'aurore, leur d'espoir et de rêve pour les femmes qui s'apprêtent à briser les portes de leur passé castrateur, du mutisme et du harem pour

¹⁶ DJEBAR, Assia, « Ouverture », dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), *op. cit.*, p. 10.

sortir, danser et chanter dehors à la vue et aux oreilles de tous : « ouvrons grand la porte, tout au fond, vers la bouche du passé entrevu, mais aussi vers l'ailleurs, la fuite ou l'avenir, peu importe¹⁷... ». Et bien sûr, ce qui permet à la lumière d'exister, c'est la parole : sa conquête possède à elle seule le pouvoir de tirer les femmes hors de l'ombre, comme nous l'avons déjà maintes et maintes fois souligné dans ce mémoire. Voilà pourquoi Djébar a intitulé sa septième nouvelle « La nuit du récit de Fatima ». Durant cette nuit, le récit du personnage féminin Fatima se lève comme le jour à l'aube et darde de ses rayons « la vie de quatre Algériennes, sur deux ou trois générations¹⁸ », lançant aussi du même coup le mouvement, la ronde du soleil dans le ciel nocturne de tous les autres personnages féminins du recueil. Le récit de Fatima « luit dans la longue nuit¹⁹ » des femmes, lit-on dans l'« Ouverture ». Étant donné que nous nous sommes fixée pour objectif d'étudier la manière dont Djébar se sert du rêve et des procédés d'expression qui lui sont propres (figuration, condensation, déplacement, symbolisation) comme point de rencontre et espace de médiation entre la peinture de Delacroix et sa réécriture dans la première partie de l'œuvre, nous commencerons par analyser très brièvement « La nuit du récit de Fatima » en tant que porte d'entrée à ce rêve. Car en effet, ce récit-lumière est le récit d'un rêve de libération féminine qui ne demande qu'à être réalisé dans toute l'entreprise du livre de Djébar.

C'est sous le mode du souvenir qu'Assia Djébar élabore le récit de Fatima. Dès les premières lignes de la nouvelle, le personnage Fatima annonce clairement en effet qu'elle racontera l'histoire malheureuse de son passé filial : « Que te dire, yeux de

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

mon âme, par quoi commencer de mes malheurs²⁰ [...] ? ». Nous découvrons par la suite qu'elle destine ce récit²¹ à sa bru Anissa qui l'écoute durant toute une nuit. Le récit en question est par ailleurs de nature biographique, puisqu'on apprend dans l'« Ouverture » qu'Assia Djebar s'est inspirée, nous le répétons, « de la vie de quatre Algériennes sur deux ou trois générations » pour l'écrire. Pendant une nuit complète et donc, jusqu'à l'aube, Fatima fait l'effort de se remémorer son passé qu'elle confesse à sa belle-fille. Nous parlons d'« effort », car le souvenir est un travail mental rigoureux dont la mécanique est complexe. D'ailleurs, tout au long de la nouvelle, le récit-souvenir de Fatima est décrit métaphoriquement dans cet esprit. Il est sans cesse comparé à un fil rempli de nœuds qu'il faut à tout prix dénouer, dérouler, alors qu'il s'obstine à s'enrouler autour de lui-même. Il faut donc, d'après Fatima :

[...] dénouer le premier fil avant même ma naissance, parler donc de celle qui me donna le jour [...]. [...] le récit, s'enroulant au point de départ [...], le tourner, le retourner [...]. Mais le récit est exigeant. C'est même ce qui reste, seulement ce fil d'argent ou de noir ébène [...]. [...] dérouler, jusqu'à l'approche de l'aube, son récit²².

Nous insistons sur cette dimension du souvenir en tant que travail mental laborieux parce qu'il n'est pas sans rappeler aussi le travail mental du rêve, lequel semble en représenter la forme la plus achevée. L'art de se souvenir, du moins dans « La nuit du récit de Fatima », est une façon de rêver tout éveillé, d'autant plus que le souvenir prend vie ici durant la nuit, période onirique par excellence. Aussi, avec Fatima, le récit-souvenir va-t-il jusqu'à faire place au rêve, mais pas de manière évidente. Cette

¹⁹ *Ibid.*, p. 33.

²⁰ *Ibid.*, p. 13.

²¹ Le récit de Fatima se divise en cinq chapitres. Ces derniers correspondent aux grandes divisions du texte qui, lui-même, a été sectionné en cinq parties dont les titres, en ordre, sont les suivants : « Le rapt », « Le petit frère », « L'école », « L'enfant à donner » et « L'enfant à donner de nouveau ». Chaque partie correspond simplement à une étape de la vie de Fatima qui est racontée de manière chronologique par ce personnage.

²² *Ibid.*, p. 13, 19, 27, 33, et 40.

transition souvenir-rêve s'effectue au gré des pauses qui viennent interrompre ici et là le récit chaque fois que Fatima décide de se taire un moment, bouleversée par l'émotion que lui cause la résurgence de ses souvenirs, avant de poursuivre son discours.

Nous jugeons pertinent de faire la lumière sur tous les sentiments de Fatima qui accompagnent ces hiatus diégétiques, car ils traduisent de manière étonnante ce qu'a éprouvé le peintre Delacroix au fil de sa réalisation de *Femmes d'Alger*, d'abord en 1835, ensuite en 1849²³.

C'est le rire de Fatima qui suspend pour la première fois le récit-souvenir : « Le rire de Fatima s'élève dans le silence, s'écoule, comme eau de source dans un ravin, avec des éclaboussures et tout de même, en dessous, un jet continu²⁴... ». À notre tour d'avoir bonne mémoire et de nous souvenir du sentiment joyeux qui a animé Delacroix au moment de sa première ébauche des *Femmes d'Alger*, lorsque qu'il s'exclamait d'émerveillement devant la beauté apparemment sereine de la femme arabe. Cette constatation nous permet déjà d'établir entre Fatima et Delacroix une première correspondance au niveau de leur attitude respective, laquelle se confirmera au fil de notre réflexion.

Après le rire, c'est brusquement la tristesse qui étouffe la parole de Fatima. Un changement d'humeur aussi radical n'est pas innocent. Il nous pousse à questionner la véritable nature du rire qui a, en un premier temps, saisi provisoirement Fatima : était-ce un vrai rire, franc et sincère ? Ou alors peut-être ce rire inaugural ne visait

²³ Nous renvoyons ici à tout ce que nous avons dit de Delacroix dans le deuxième chapitre de ce mémoire concernant sa tendance à peindre ses sentiments, ses rêves et donc, jamais la stricte réalité, surtout concernant sa vision des femmes d'Alger.

²⁴ *Ibid.*, p. 19.

inconsciemment qu'à voiler la réelle et profonde tristesse de Fatima qui n'osait pas encore se laisser découvrir ? Delacroix, de la même façon, souvenons-nous, avait réalisé ses premières *Femmes d'Alger* dans une atmosphère de gaieté alors que, par ailleurs, il s'en dégageait aussi une curieuse mélancolie, laquelle fut habilement dissimulée derrière le regard des Algériennes peintes. Or un tel contraste n'était pas sans causer une certaine forme de malaise chez quiconque contemplait le tableau du célèbre peintre français. Ainsi Fatima, après avoir ri :

[...], songe, rêveuse, soupire, hésite, veut interrompre son récit malgré la lourde mélancolie qui risque de remonter en elle. [...] Elle se lève, pour voiler sa tristesse, debout, puis, en se rasseyant sur la natte, le chapelet à la main²⁵ [...].

Fatima, on le voit, cache derrière son rire la même mystérieuse mélancolie réfugiée dans les yeux des *Femmes d'Alger* de Delacroix. Djebbar ne manque pas de le souligner dans ce récit comme un rappel précédant la mise au monde du secret douloureux de la femme arabe et qui aura lieu dans les nouvelles subséquentes du recueil. Il est déjà même écrit en toutes lettres dans « La nuit du récit de Fatima » que le rêve, le songe accompagnent cette volonté de masquer la mélancolie féminine par le rire. On peut lire que c'est en « songeant » et en « rêvant » que Fatima soupire, mélancolique, essayant de voiler sa tristesse en se levant. Lors de la troisième interruption du récit de Fatima, un passage fort significatif apparaît à ce sujet, où le rire et le rêve vont de pair, se tiennent par la main, et où le rire, comparé au roucoulement tristounet des pigeons, incarne du coup un parfait « cache-misère » pour le personnage féminin meurtri : « *Je regardais, comme je regardais !* s'exclame [...] Fatima, un début de rire, comme un

²⁵ *Ibid.*, p. 26.

roucoulement, accompagnant son émerveillement d'enfant. Fatima rêve une ou deux minutes²⁶ [...] ».

Quand Fatima rit encore pour rompre une quatrième fois son récit, on s'étonne des efforts qu'elle déploie pour paraître gaie, malgré la douleur qui l'habite et la mélancolie qui l'assaille :

Fatima se tait. Domine difficilement une bouffée de nostalgie. [...] De la main, la conteuse chasse des pensées noires, ailes de corbeau voilant la lumière du matin... [...] Fatima rit, un rire par saccades brèves dont on ne perçoit ni l'amertume ni l'ironie noire²⁷.

Lors de la dernière interruption du récit, la cinquième en l'occurrence, une chose intéressante qui n'était encore jamais survenue auparavant, se produit : l'auditrice du récit de Fatima, Anissa, prend parole pour réagir, demander des explications, échanger sa pensée avec celle de la conteuse. Jusqu'ici, Anissa était effectivement restée totalement muette, ce qui rend son intervention intrigante vers la fin du récit. Le bref dialogue ainsi entamé entre les deux femmes revêt une importance particulière. Loin d'être un simple dialogue, il donne lieu en fait à un véritable passage de la parole : à ce moment du texte, Fatima ne parle plus et c'est Anissa sa réceptrice qui reprend le relais du discours. Le jour commence alors à poindre et « la nuit du récit de Fatima » est terminée. C'est devant sa belle-mère qu'Anissa élève sa parole comme un soleil qui surgit après la nuit. Son histoire est le fruit d'un aveu plutôt que d'un récit : « Moi, Anissa [...]. J'évoque ce trajet maternel devant Fatima [...]. [...] C'est à mon tour de plonger, non dans le récit, plutôt dans une confession ordinaire²⁸ ».

²⁶ *Ibid.*, p. 28.

²⁷ *Ibid.*, p. 33. Nous tenons à rappeler encore une fois que c'est également en peignant l'Algérienne telle qu'imaginée en rêve que Delacroix, enfant émerveillé lui aussi, a d'abord relégué à l'arrière-plan du tableau en 1835 l'expression de la douleur féminine avant de la faire parvenir au premier plan dans une deuxième toile en 1849.

²⁸ *Ibid.*, p. 40.

Comment ne pas voir dans cette transmission de la parole ce qui s'est produit entre Delacroix et Djébar juste avant la rédaction du recueil ? Comment ne pas entendre résonner à travers le prénom d'Anissa, celui d'Assia et comment ne pas découvrir en Anissa, auditrice attentive et concentrée, une Assia faisant aussi figure d'une réceptrice sérieuse et motivée. Toutes deux ont été les spectatrices privilégiées d'un récit : l'une (Anissa) d'un récit verbal, celui de Fatima ; l'autre (Assia) d'un récit pictural, celui de Delacroix. Et toutes deux ont été amenées à réagir, à prendre parole face au récit qu'elles ont rencontré et par rapport à celui-ci.

De plus, on l'a vu, « La nuit du récit de Fatima » remet en scène la relation qui s'est établie entre Delacroix et son travail et ce, à travers celle qui s'opère entre Fatima et son récit. Autant dire que cette première nouvelle consiste en une réflexion esthétique sur la façon dont Assia Djébar réalisera un dialogue entre la peinture de Delacroix et l'écriture de la première partie de son recueil. Étudions comment un tel échange s'opère dans la nouvelle éponyme du recueil « Femmes d'Alger dans leur appartement²⁹ » et que Djébar a séparée en quatre grandes parties.

« Femmes d'Alger dans leur appartement »

Les première et deuxième parties de cette nouvelle présentent une journée dans la vie d'un couple qui réunit Sarah, une traductrice de chants de femmes d'autrefois³⁰, et Ali, un chirurgien. Seulement, on nous présente presque toujours ces personnages séparément, un peu comme s'ils vivaient dans deux mondes parallèles : rarement ils sont appelés à être ensemble, voire à se croiser et à se parler. Leurs univers ne se

²⁹ Nous rappelons que cette nouvelle éponyme est la première du premier volet du recueil intitulé « Aujourd'hui ». Elle est plutôt longue et compte une cinquantaine de pages.

³⁰ Sarah passe en effet ses journées à écouter des bandes sur lesquelles sont enregistrées des chants qu'elle traduit entre autres pour en faire des documentaires. Or son métier qui est de l'ordre de l'« écoute » n'est pas un hasard du

recourent pas la plupart du temps. Le récit débute le matin. Ali se réveille après avoir cauchemardé sur une opération de vésicule qu'il doit réaliser quelques heures plus tard à l'hôpital. Sarah, quant à elle, émerge également du sommeil et reçoit un coup de fil d'une amie en détresse, Anne, qui a essayé de se suicider chez elle. Sarah quitte l'appartement et son mari pour aller la rejoindre³¹ et ce, avant de se rendre à son travail. Dès le départ, donc, les membres du couple sont arrachés l'un à l'autre par la force des événements qui se produisent à leur insu. Tout cela résume l'intrigue principale des deux premières parties de la nouvelle, mais chose intéressante à souligner, cette intrigue est à deux reprises momentanément interrompue par l'intervention d'un court interlude³² qui n'a absolument aucune incidence dans le déroulement du récit et qui se propose comme une historiette parallèle. Le rapport presque inexistant qu'entretient l'interlude avec l'intrigue principale rappelle et illustre bien le rapport qui unit Ali à Sarah, lequel demeure aussi assez ténu³³.

La troisième partie de la nouvelle rassemble Sarah, Anne et d'autres amies dans un *hammam* lors d'un moment de détente et de conversation qui est bouleversé par la chute de la porteuse d'eau Fatma sur une dalle. Cette dernière est aussitôt transportée d'urgence à l'hôpital pour y être opérée. La quatrième et dernière partie, enfin,

point de vue du récit, car Sarah incarne aussi, nous le verrons, le personnage féminin qui est le plus à l'écoute de ses sœurs et amies algériennes.

³¹ Nous avons un bel exemple ici qui place le personnage Sarah en position d'« écoute ». C'est elle qui reçoit le coup de téléphone, qui écoute son amie Anne au bout du fil et qui se dépêche de la rejoindre pour être à l'écoute de ses besoins.

³² L'interlude en question raconte essentiellement la vie d'un *hazab* (lecteur de Coran) qui est marié et qui a quatre enfants, plus précisément trois filles ainsi qu'un fils dont il a espéré la naissance désespérément (dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), Paris, Des Femmes, 1995, p. 15 et 31).

³³ La relation qui unit le peintre Delacroix aux femmes d'Alger qu'il peint semble trouver des échos dans celle d'Ali et de Sarah, puisque l'artiste romantique, on l'a vu, semble aussi vivre dans un monde parallèle à celui de ses modèles qu'il imagine en rêve et dont il ne pavient pas à rendre totalement l'authenticité par conséquent. On se souvient des paroles de la critique Nicole Brossard que nous avons citée au chapitre précédent et qui disait que les Algériennes de Delacroix étaient « les femmes d'un univers parallèle » (*op. cit.*, p. 43).

prolongent cet incident dans une série de discussions entre femmes qui débouchent sur l'image d'un tableau.

Suite à ce court résumé des parties constitutives de la nouvelle éponyme du recueil, nous pouvons remarquer que deux types d'espaces y sont représentés : des espaces réels (pièces d'un appartement, salle d'opération d'un hôpital, bain public, studio d'enregistrement où travaille Sarah, etc.) et des espaces irréels, à caractère onirique (rêve, cauchemar d'Ali pour ne citer qu'un exemple). Nous verrons comment ces deux espaces se chevauchent à partir du moment où les procédés d'expression oniriques du premier type d'espace sont récupérés par Djébar pour devenir les procédés d'écriture de certains lieux et actions réels du récit³⁴.

Dans cette nouvelle, les personnages féminins ne prennent jamais en charge directement le récit. Elles prennent toutefois la parole au cours de conversations diverses. La voix narrative de la nouvelle « Femmes d'Alger » n'est donc qu'une voix impersonnelle et omnisciente. Dans l'étude de la deuxième partie du recueil, nous verrons le contraire se produire à l'occasion : les femmes prendront parfois en charge le récit des nouvelles, participant à sa construction tout en donnant libre cours à leur parole dans les dialogues.

Pour procéder à l'analyse de la nouvelle « Femmes d'Alger », nous proposons de suivre et de respecter l'ordre des quatre parties telles qu'elles sont présentées au lecteur dans le recueil.

La première partie de la nouvelle s'ouvre sur la mise en récit d'un cauchemar. On peut lire :

Tête de jeune femme aux yeux bandés, cou renversé, cheveux tirés – le brouillard de la pièce étroite empêche d'en voir la couleur – ou châtain clair, plutôt auburn, serait-ce Sarah ? non, pas noirs... La peau semble transparente, une perle de sueur sur une tempe... La goutte va tomber. Cette ligne du nez, la lèvre inférieure à l'ourlet rose vif : je connais, je reconnais³⁵ !

Cet extrait met en scène un chirurgien, Ali, qui s'apprête à opérer sa femme Sarah. Chose curieuse, même si c'est le corps de son épouse qui est étendu devant lui, le chirurgien met du temps à le reconnaître. Quoique cette femme soit décrite avec le plus de précision possible au niveau de son physique (sa tête, son visage plus particulièrement), il reste qu'elle est à peine reconnaissable à première vue. Un étrange brouillard vient troubler la réalité des choses présentes dans le cauchemar, si bien que le chirurgien met un certain temps avant de reconnaître sa propre conjointe.

Plus loin, le texte se poursuit ainsi :

[...] hommes au torse nu, au masque d'infirmier sur la bouche (non, pas « mes » infirmiers [...], [...]) la table se découvre avec des flacons suspendus, et des tuyaux, un matériel de cuisine ?... « Ma » table, « ma » salle, non, je n'opère pas car je ne suis pas là, à l'intérieur [...], je regarde, mais je ne suis pas avec eux, Sarah se réveillera-t-elle, début ou fin de l'opération³⁶ [...].

Remarquons que non seulement le chirurgien éprouve des difficultés à reconnaître sa douce moitié, mais en plus il ne réussit pas à l'opérer. Si Sarah porte un mal en elle, il ne peut l'identifier facilement, l'extraire rapidement de son corps, bref, le rendre clairement visible. Avec lui le mal persiste, ravage et la guérison est loin d'être garantie. Il n'arrive pas à faire bon usage de tous ses moyens. Il n'est guère maître de la situation. C'est à peine s'il reconnaît son matériel chirurgical qu'il confond avec un

³⁴ Nous rappelons que c'est ce qui permet à Djebbar de trouver un point de rencontre entre son écriture et la technique de travail de Delacroix. Nous rappelons aussi que ces procédés freudiens sont les suivants : déplacement, condensation, figuration et symbolisation.

³⁵ DJEBBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p.11.

matériel de cuisine. Il est peu à peu dépossédé de ses outils, même de ses confrères : ses infirmiers ne sont tout à coup plus les siens. Totalement extérieur à la situation, il demeure presque absent dans cet intérieur, dans cette salle étroite où peu de réalités lui sont accessibles. L'opération n'est pas complètement réalisée. Les seuls éléments qu'il réussit à capter, identifier et reconnaître proviennent d'un espace extérieur qui n'a rien à voir avec le lieu où il se trouve. Ces choses n'ont alors forcément aucune pertinence dans le contexte. Elles ne peuvent en rien aider le chirurgien à se ressaisir. Le pire, c'est que le personnage ne semble même pas s'en rendre compte. Il se laisse au contraire distraire et emporter par ces bagatelles. Il erre ainsi dans un « ailleurs » qui le captive et le capture, qui lui font ignorer la situation inconfortable, le malaise dans lesquels il se trouve.

Bien plus, cet univers extérieur finit par prendre tellement de place dans la vision du chirurgien qu'il anéantit devant ses yeux tout ce qui se passe dans la salle d'opération. Ali ne voit donc pas la réalité en face. Sa performance chirurgicale interrompue, nul sentiment désagréable ne l'habite et toute forme d'interrogation ou d'incertitude semble avoir été refoulée au niveau de son inconscient :

Enfin les bruits, quel répit : la campagne serait là, tout près, par la lucarne ouverte, quelque douar. [...] la lucarne s'est élargie, un ciel tout blanc, comme peint, un ciel neuf, silencieux lui aussi, qui s'agrandit au-dessus des infirmiers, non, des techniciens, ciel qui va les anéantir³⁷.

Ce qu'il y a d'intéressant dans ce cauchemar, c'est qu'il réussit admirablement bien à mettre en scène l'expérience de Delacroix telle que nous l'avons décrite au chapitre précédent. Tout comme l'artiste romantique qui, on l'a vu, n'a pas totalement su

³⁶ *Ibid.*, p. 11-12.

³⁷ *Ibid.*, p. 12.

rendre, reconnaître la femme algérienne, sa vérité, ni même la douleur intérieure qu'elle éprouve en tant que prisonnière du harem et du silence, le chirurgien n'a pas complètement su reconnaître, opérer sa femme et mettre au jour le mal qui l'habite. Ces deux figures masculines ont tout en commun. Pour elles, la femme est un objet de regard sous le pinceau et sous le bistouri, mais malgré tout, cet objet demeure essentiellement invisible, inaccessible, hors d'atteinte, mystérieux, insondable.

Dans le cas du peintre comme dans celui du chirurgien, les seules choses qui demeurent parfaitement accessibles ou reconnaissables sont extérieures à leur contexte de travail fictif et réel. Rappelons-nous en effet que l'histoire racontée par le tableau dans le cas de Delacroix met l'accent sur l'aspect extérieur, c'est-à-dire visible et physique de la femme. Or le cauchemar d'Ali propose un récit qui, *a priori*, met également l'accent sur la reconnaissance physique de celle-ci. On sait par ailleurs que le peintre Delacroix ne quitte pas vraiment son atelier durant l'exécution de son tableau. Il n'arrive pas à entrer vraiment dans l'espace intérieur de ses *Femmes d'Alger*. Il demeure trop extérieur à leur situation d'enfermement pour pouvoir la comprendre et la peindre réellement. Voilà pourquoi il ne réussit surtout qu'à en peindre l'aspect décoratif. En ce qui concerne le chirurgien, la même chose se produit : lui aussi n'occupe pas totalement l'intérieur de sa salle d'opération. Il ne la partage pas complètement avec sa femme. Il en est la plupart du temps extérieur, ne perçoit alors que ce qui se passe derrière la lucarne et, chose intéressante, ce qui est entrevu derrière la lucarne - le ciel à l'extérieur de la salle d'opération - est « comme peint ». Le verbe « peindre » renvoie au fait que ce qui a été peint chez Delacroix appartient aussi davantage à un monde extérieur qu'à un univers intime, l'Algérienne étant dans le

tableau perçue, présentée comme un objet et non comme un sujet susceptible d'avoir une vie intérieure.

Les procédés d'écriture qu'emploie Djébar ici et qui lui permettent de médiatiser l'expérience picturale de Delacroix dans le récit des faits et gestes du chirurgien Ali sont donc la condensation et le déplacement³⁸. Ils font directement référence aux procédés d'expression caractéristiques du rêve et permettent à Djébar de passer de la peinture de Delacroix à la rédaction de la nouvelle « Femmes d'Alger ». Rappelons que la condensation consiste en des représentations composites. Dans un pareil cas, plusieurs figures ou choses se retrouvent condensées en une seule (exemple : les personnages qui ressemblent à A sont habillés comme B, ont le caractère de C, agissent comme D...). Dans la nouvelle « Femmes d'Alger », on peut donc parler de condensation puisque dans le cauchemar la figure, le rôle et l'expérience picturale de Delacroix sont transposés, médiatisés à travers le personnage du chirurgien Ali et ses fonctions.

Le déplacement, quant à lui, consiste en un changement de focalisation, c'est-à-dire qu'on met l'accent sur un détail peu important, l'essentiel étant déplacé dans les marges de la scène. Dans le cas de Delacroix comme dans celui du chirurgien, on a très bien vu à quel point l'essentiel (c'est-à-dire ce qui fait intérieurement partie de la femme) est plus ou moins ignoré au profit de réalités extérieures totalement dépourvues d'importance et d'intérêt.

Suite à ce cauchemar, Ali se réveille et la première partie de la nouvelle nous le décrit de la façon suivante :

³⁸ FREUD, Sigmund, *op. cit.*, p. 84 et 85.

Ali sauta du lit d'un bond. La chambre envahie de soleil, le balcon ouvert sur un coin de la ville [...], Ali, adossé un instant au chambranle de la fenêtre donnant sur le balcon, reprit conscience lentement. Clignant des yeux devant l'irisation du matin, il recula à l'intérieur, se dirigea vers la salle de bains. L'eau, songea-t-il, il me faut de l'eau fraîche ! Il s'en aspergerait et serait tiré tout à fait des nervosités du sommeil³⁹.

Jusque là, le lecteur comprend bien qu'Ali s'est réveillé et qu'il n'évolue plus dans un espace onirique. Cette fois, le chirurgien prend place dans un espace que le lecteur peut qualifier de réel.

Parallèlement à ce réveil, Sarah quitte son mari et leur appartement : « La porte claque dans un courant d'air. Sarah conduit à travers des rues étroites qui montent, qui descendent, tournant de plus en plus en couloirs glissants de rêve⁴⁰ ». Les choses commencent ici à devenir ambiguës. Le lecteur sait que le personnage évolue dans un espace réel, mais le mot « rêve » peut le troubler. Toutes ces rues qui s'enchevêtrent rappellent le manque de linéarité caractéristique des circuits narratifs du rêve. Le décor devenant ainsi particulièrement étrange, le lecteur peut alors finir par se questionner sur la nature exacte de l'espace dans lequel circule le personnage.

Juste après, Sarah se retrouve dans un autre appartement, celui de son amie Anne qui vient de vomir et qui a besoin d'aide : « Dans la salle de bains [...], le robinet grandement ouvert [...], Anne se baisse, s'asperge les joues, le front, le visage entier⁴¹ [...] ». À ce moment de sa lecture, le lecteur ne peut s'empêcher de revoir, à la place d'Anne, Ali qui à peine quelques lignes plus tôt se trouvait lui aussi dans une salle de bains où il s'aspergeait d'eau. Cette double vision peut créer un certain malaise. Tout semble être soudainement entremêlé, puisque dans un seul et même personnage, le lecteur croit voir à la fois la figure d'Anne et celle d'Ali, toutes deux confondues. Dans

³⁹ DJEBAR, Assia, *op. cit.*, p. 12-13.

cette scène, les personnages ne prennent pas place dans un espace onirique, mais parce que Djébar continue d'employer des procédés d'expression propres au rêve (il est encore question de condensation ici, puisque les faits et gestes d'Ali sont transposés dans le personnage d'Anne), il y a confusion. Le lecteur ne sait plus trop si les personnages interagissent dans un espace complètement réel ou pas. La mince frontière entre rêve et réalité dont nous avons déjà discuté continue d'apparaître brouillée.

Au chapitre précédent, après avoir fait le point sur la lecture qu'a faite Djébar du tableau de Delacroix, on se demandait si les *Femmes d'Alger* étaient bien réelles, si elles ne cachaient pas quelque chose, bref, si elles n'étaient pas finalement le produit d'un rêve, celui du peintre. De la même manière ici, le lecteur se demande si toutes les figures qu'il voit n'en dissimule pas d'autres. Il ne se fiera alors plus simplement à ce qu'il voit, mais cherchera à découvrir ce que voile sa vision première des choses. Ne s'en remettant plus seulement aux apparences, le lecteur sera tenté de trouver un sens second à tout ce qui s'offre à ses yeux. Djébar réussit ainsi à faire vivre au lecteur ce qu'elle a elle-même expérimenté lorsqu'elle était lectrice des tableaux de Delacroix. Sa méthode d'écriture empruntée à la peinture lui permet de pousser le lecteur vers une lecture productive et non « superficielle », c'est-à-dire capable de révéler ce qui reste invisible sous les lignes. La vomissure d'Anne peut ainsi devenir autre chose et peut être perçue comme un mal situé à l'intérieur de la femme, lequel a enfin pu sortir et dont le sujet féminin a finalement pu se guérir, se libérer. Ce mal consisterait en un monde intérieur de secrets douloureux trop longtemps réprimés et non dévoilés. L'acte de vomir préfigure alors cette scène au cours de laquelle, plus tard, Anne parle

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

justement de ses secrets, de sa vie et de ses malheurs à Sarah. Elle régurgitera des mots, des maux trop longtemps refoulés et devenus abcès prêts à être crevés.

Chose intéressante, c'est Sarah qui a su comment faire vomir Anne après que celle-ci ait absorbé trop de cachets. C'est la femme qui réussit à faire sortir le mal intérieur d'une autre femme. Sarah a sauvé, guéri son amie, arraché un mal qu'elle a pu identifier, rendre visible et neutraliser. Et c'est aussi à Sarah qu'Anne voudra bien se confier plus tard comme on l'a souligné plus haut : « Anne débite [...] son histoire chronologique, en ordre. Son histoire ; le mari, les trois enfants, quinze années d'une vie étrangère contenue dans une heure de mots⁴² ». Dans la troisième partie de la nouvelle, on rencontre une chirurgienne qui opère Fatma, porteuse d'eau et masseuse au *hammam* s'étant cassé le bras en glissant sur une dalle. Lors de la partie suivante, on apprend que l'opération a été réussie : « Devant le corps étendu de Fatma, la chirurgienne se penche en pleine action. [...] Peu après, on apprend que la main de Fatma guérirait. [...] La chirurgienne sourit d'un air las⁴³ ». Tout cela, un homme n'aurait pu le faire. Ali n'a pas su mener à terme l'opération de sa femme dans son cauchemar. D'ailleurs, même plus loin dans le texte (lors de la deuxième partie de la nouvelle), Ali devra enlever une vésicule à un patient atteint d'une cirrhose, mais n'y parviendra pas efficacement : le patient mourra sur sa table d'opération.

Le message véhiculé par le texte est clair : l'homme ne peut libérer la femme des maux qui l'habitent. Il ne peut ni les voir, ni les identifier, ni les comprendre clairement et il peut encore moins les neutraliser rapidement. Seules les femmes entre elles peuvent y parvenir. On se souvient de la réaction d'Ali qui à son réveil, devant la

⁴² *Ibid.*, p. 15.

⁴³ *Ibid.*, p. 56.

lumière du soleil matinal pénétrée dans sa chambre, se retire aussitôt dans la salle de bains. Ne supportant pas la lumière, il va trouver refuge dans l'obscurité. L'homme semble ainsi condamné à ne rien voir, à demeurer dans une cécité totale. Il ne contemple pas réellement ce qui fait la vérité d'une femme en pleine lumière. Plutôt que d'affronter cette réalité, il l'ignore, l'enfouit dans son inconscient. L'attitude d'Ali, après avoir perdu son patient souffrant d'une cirrhose, est significative à ce propos : tout ce qui lui importe, c'est de tout oublier. Un malaise s'apprête à gronder en lui, mais il le refoule aussitôt avant même d'en être envahi. Il quitte donc l'hôpital au pas de course et part rejoindre un ami qui est un peintre. La figure du peintre est donc ironiquement choisie comme celle qui est la mieux désignée pour « voiler » la réalité (le clin d'œil à Delacroix est évident). Elle devient l'image par excellence d'un être qui est passé maître dans l'art de détourner l'attention de ce qui est réel, grave, important : « Ali quitta l'hôpital. Un mort sur sa table, il savait comment l'oublier: il prit la voiture, s'éloigna de la ville [...] et s'arrêta un peu plus tard chez le peintre⁴⁴ ».

Pour en revenir à cette question de la lumière, Anne aussi, lorsque Sarah veut tirer les rideaux pour permettre au soleil d'éclairer l'appartement, ne supporte pas une telle lumière et réagit violemment. Après l'instant de la confession, Anne, aveuglée, crie en effet : « Non ! [...], je ne supporte pas la lumière⁴⁵ ! ». Puis, elle se met à sangloter. Mais son incapacité à supporter la lumière provient d'une toute autre raison et ne s'explique pas de la même façon qu'elle l'a été pour Ali. Anne pleure car elle souffre de cette lumière trop brutale, douloureusement crue et éblouissante. La lumière, la vraie, c'est aussi le symbole d'une vérité tranchante, celle qui blesse quand on accepte

⁴⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 15.

de l'affronter et la femme, contrairement à l'homme, lui fait face. Anne en est traversée de fond en comble avant de pouvoir s'en affranchir totalement. Parler, se délivrer d'une tonne de secrets obscurs, braquer les projecteurs sur tant de maux n'a pas été facile. Se retrouver nue, tout à coup, après avoir tout dit, après s'être montrée vraiment, constitue une épreuve en soi. En s'arrachant à ses entraves, la femme soudainement libre porte encore les marques de son enchaînement et il faudra du temps avant qu'elle s'en défasse complètement, ne serait-ce que psychologiquement, car discuter de douleurs passées, c'est aussi se les rappeler au présent, les réactualiser, les revivre dans la parole, en souffrir encore au moment même de leur « échappée » verbale.

Bien plus, tout cela consiste en un cauchemar. Dans la deuxième partie de la nouvelle, une jeune femme, Leila, a rêvé de femmes émancipées, mais cette liberté se paye au prix d'une certaine douleur. Voilà pourquoi ce rêve est considéré comme un cauchemar par le personnage : « Leila se replongea dans les images flottantes de son cauchemar : [...] regards de femmes, le visage libre, qui pleuraient⁴⁶ [...] ». Même Leila qui sort de prison à ce moment du récit, souffre encore de son emprisonnement⁴⁷ : « [...] Leila se disait, le corps endolori [...], quitter définitivement

⁴⁶ *Ibid.*, p. 29. Rappelons au passage que dans la nouvelle d'ouverture du recueil intitulée « La nuit du récit de Fatima », le personnage Fatima éprouve aussi souvent de la difficulté à « se raconter » sans ressentir vivement une certaine douleur surtout due à un sentiment de tristesse...

⁴⁷ Leila est décrite dans la nouvelle comme un personnage très instable qui se drogue et qui parfois délire, cauchemarde ou fait des crises. C'est la raison pour laquelle elle a momentanément fait de la prison : « Oui, la grande Leila, l'héroïne. [...] elle se drogue [...] » (*ibid.*, p. 28). Nous soulignons. Il faut aussi mentionner que c'est le personnage du peintre qui la fait sortir de sa cellule. Plus haut dans ce chapitre, nous avons rapproché ce peintre de la figure de Delacroix. Nous rappelons que le chirurgien Ali est allé retrouver son ami le peintre pour oublier le triste événement de son opération qu'il n'a pas su terminer efficacement à l'hôpital. Comme le peintre incarnait alors la personne toute désignée pour faire oublier à Ali un tel événement, il nous a semblé qu'un clin d'œil était ainsi lancé à Delacroix qui, on l'a vu, a également réussi à oublier et à faire refouler la tristesse de ses premières *Femmes d'Alger* (1834) dont il n'a pas su complètement peindre les réalités intérieures métaphysiques. Mais quand on apprend dans la nouvelle que le peintre-ami d'Ali a libéré Leila de son emprisonnement, on peut aussi tout à coup rapprocher ce personnage de la figure de Picasso qui, on le verra à la fin de ce chapitre, libère aussi sur sa toile (*Les Femmes d'Alger, d'après Delacroix* en 1955. C.f. annexe 7, p. xvii) l'Algérienne de ses espaces d'enfermement, du harem entre autres. Le personnage du peintre est donc ambivalent dans cette nouvelle, puisqu'on peut tantôt le rapprocher de la figure de Delacroix et tantôt le rapprocher de la figure de Picasso : « Or passant d'une cellule à l'autre, qui je

la ville⁴⁸ ! ». Une période de transition s'impose, on le voit, avant que la femme puisse être capable de s'exposer telle qu'elle est vraiment, sans gêne, épanouie en pleine lumière et à la face du monde entier. La délivrance, la libération des vérités intérieures suggèrent, à première vue, une certaine idée de bonheur et d'épanouissement, mais encore une fois, Djébar fait miroiter derrière cette première réalité « superficielle » une seconde réalité, plus profonde, importante et noire.

Dans les troisième et quatrième parties de la nouvelle, la nécessité douloureuse de se vider des « mots-maux » intérieurs prend figure à travers une métaphore de l'eau. Parler de soi à autrui, se laisser découvrir par la parole, se dévoiler, se confier, faire part d'une intériorité marquée par l'histoire d'Algérie avant, durant et après la guerre d'indépendance, dire la souffrance de l'emprisonnement, du silence, cela signifie aussi pour la femme se laver de toutes les saletés qui ont souillé, empoisonné et étouffé sa vie. C'est donc dans le contexte du bain public que Djébar rassemble toutes ses sœurs algériennes pour les offrir nues au regard masculin. Elles sont nues de corps d'abord, mais le deviennent aussi vite de cœur, d'âme et d'esprit. L'eau et la parole ne font plus qu'un. Encore là, on retrouve deux idées confondues en une seule : les mots, dans les conversations entre femmes, ont cette aptitude à purifier les femmes, à les rendre transparentes, à les nettoyer, les débarrasser de lourds malheurs passés et donc, ils réussissent à les libérer, en quelque sorte, de leur funeste héritage. Ils leur permettent ainsi de devenir neuves et de se tourner vers un nouvel avenir. Dans le bain, les femmes parlent d'elles-mêmes plus que jamais, se regardent les unes les autres,

découvre, isolée, enfermée depuis quatre ou cinq jours, Leila ! [...] Si elle se drogue, on s'en fout, fait-elle du mal aux autres [...] ? [...] J'ai tout ouvert, bousculé tout le monde, je l'ai emmenée sur-le-champ ! Je l'ai emmenée ici, je vais la guérir ! », s'exclame le peintre (*ibid.*, p. 28). Nous soulignons.

⁴⁸ *Ibidem.*

partagent tout et sont attentives aux moindres dires, faits et gestes de chacune d'entre elles : « La liberté qui sort de la chambre chaude ! [...] Retrouver l'eau qui court, qui chante, qui se perd, elle qui libère⁴⁹ [...] », s'écrit l'une des femmes présentes au *hammam*.

Toutes ces constatations ne sont pas sans nous suggérer, par ailleurs, d'établir un lien très étroit entre la femme et la ville d'Alger. Pourquoi ? Parce que Djébar dépeint la ville d'Alger à l'image de la femme. Deux citations suffiront à illustrer cette affirmation :

Rues encombrées d'ordures⁵⁰.

La radio vient d'annoncer que la ville sera propre : les camions-bennes de la voirie, les géants qu'on attendait, ont été livrés malgré l'encombrement du port. Les boueux travaillent depuis quatre heures au moins. Dehors, les rues en pente ruisselaient d'eau neuve⁵¹.

La ville, comme la femme, doit s'alléger de ses fardeaux accumulés avec le temps. Elle doit retrouver un nouvel espace propre et qui respire : « moi, la porteuse d'eau, créant mon espace neuf⁵² », affirme Fatma. Autrement, il ne sera jamais bon d'y vivre et la vision qu'en auront les hommes demeurera impure, faussée. La femme, comme Alger, est belle à regarder et est vaste de ressources, de richesses, de possibilités. L'histoire, la guerre et les hommes les ont recouvertes d'une ombre et d'un silence mortels. Mais l'avenir demande qu'on puisse enfin les découvrir sous leur vrai jour. La ville propre et nettoyée, annoncée à la toute fin de la deuxième partie de la nouvelle, préfigure le grand nettoyage intérieur de la femme qui a lieu dans les deux parties suivantes de la

⁴⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 13 (première partie de la nouvelle).

⁵¹ *Ibid.*, p. 36 (deuxième partie de la nouvelle).

⁵² *Ibid.*, p. 48.

nouvelle : nettoyage par l'eau au bain (troisième partie de la nouvelle) et par la parole, dans des conversations entre femmes (troisième et quatrième parties de la nouvelle).

Fatma, la masseuse et la porteuse d'eau du bain, est l'incarnation parfaite de cette « femme-ville ». On l'associe au *hammam*. Elle en est le symbole par excellence. Penser à Fatma, c'est penser aux douches, aux conversations qui y trouvent libre cours et qui y ruissellent comme l'eau sur les corps nus. C'est donc en quelque sorte cette femme et tout ce qui s'y rattache qui fait sortir les femmes de leur appartement, de leur harem et de leur silence pour les attirer, les faire circuler dans Alger jusqu'au bain et pour les faire devenir à la rigueur cette Alger. On peut développer cette idée de la manière suivante : Fatma est l'habitante et la gardienne du *hammam*. Elle masse toutes les femmes d'Alger, les lave et entend leurs conversations. Le jour où elle se casse le bras, elle s'évanouit et une ambulance vient alors saisir son corps d'Eve pour l'emmener à l'hôpital, lequel, sur la route, circule à toute vitesse à travers Alger. Il parcourt la ville entière. Il est pétri des mots entendus et recueillis au bain. Du coup, c'est un peu comme si ses pores s'ouvraient dans cette course urbaine pour les laisser s'échapper au cœur d'Alger. Cette façon de voir les choses est celle de Fatma dans un rêve délirant qu'elle fait pendant qu'on la transporte, inconsciente, à l'hôpital. À travers ce rêve, la voix psychique de Fatma se libère en ces termes : « Mots libérés à la suite de mon corps de vieille [...]. Mots du harem transparents de vapeur [...], je circule, moi la femme, toutes les voix du passé me suivent, voix multiples, trouant la ville à midi, métamorphosée »⁵³. Dans une seule figure, celle de Fatma, de sa voix, se retrouvent donc encore condensées plusieurs autres figures, celles des femmes d'Alger et de leurs voix...

Un tableau doit ressortir de tout cela. Celui de Djébar. C'est Sarah qui l'exhibe sous nos yeux en le décrivant à Anne : « [...] contempler la ville quand s'ouvriront toutes les portes... Quel tableau alors ! Jusqu'à la lumière qui en tremblera⁵⁴ ». Sur ce tableau, les femmes sont dehors en plein cœur d'Alger, les yeux grand ouverts, offertes à la lumière du jour, éclatantes de vérité.

Un tel tableau n'est pas sans rappeler celui qu'a proposé Picasso en 1955 : dans *Les Femmes d'Alger, d'après Delacroix*, le peintre cubiste donne en effet aussi à voir des personnages féminins libérés de leurs espaces d'enfermement. Sorties de leurs appartements et de leurs harems, ces femmes s'affichent physiquement à la vue de tous de la même manière et sont également imprégnées d'une lumière éblouissante. En contemplant la toile de Picasso, Djébar écrit dans la « Postface » de son recueil : « Libération glorieuse de l'espace, réveil des corps [...]. [...] il n'y a plus de harem, la porte en est grande ouverte et la lumière y entre ruisselante⁵⁵ [...] ».

Il faut en outre mentionner que *Les Femmes d'Alger* du peintre cubiste sont représentées nues, sans vêtements ni voiles, à l'image des femmes rencontrées au *hammam* vers la fin de la nouvelle, lors de la troisième partie. Le thème de la nudité permet donc aussi de rapprocher le tableau de Picasso de celui qui ressort de la nouvelle « Femmes d'Alger » en conclusion. Djébar écrit encore dans sa « Postface » :

Enfin les héroïnes [...] y sont totalement nues, comme si Picasso retrouvait la vérité du langage usuel qui, en arabe, désigne les « dévoilées » comme des « dénudées ». Comme s'il faisait aussi de cette dénudation non pas seulement le signe d'une émancipation, mais plutôt celui d'une renaissance de ces femmes à leurs corps⁵⁶.

⁵³ *Ibid.*, p. 46-47.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁵ Djébar, Assia, « Postface », dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 162. C.f. annexe 7, p. xvii.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 163.

La toile de Picasso révèle par ailleurs une esthétique formelle de la fragmentation⁵⁷. Le peintre cubiste a effectivement travaillé ses *Femmes d'Alger* en démantelant et en désarticulant leurs corps. Les silhouettes sont éclatées et l'ensemble de l'œuvre ressemble à un débarras où s'entassent, pêle-mêle, différentes parties de l'anatomie féminine. Bras, jambes, poitrines et visages s'entrecoupent dans un désordre troublant. Ils apparaissent au spectateur comme des volumes géométriques complexes aux angles multiples dont les facettes visibles sont elles aussi nombreuses. Si une logique émerge de tout cela, c'est bien celle du chaos. Or il se trouve que dans la nouvelle « Femmes d'Alger », le thème de l'éclatement et de la fragmentation se manifestent aussi, à la fois aux niveaux de la forme et du contenu.

Durant la troisième partie de la nouvelle, rappelons que les personnages féminins du *hammam* ont l'occasion de converser longuement. Même après l'accident de Fatma, ces mêmes personnages qui se retrouvent ensemble à l'hôpital pour assister la pauvre femme blessée, continuent de discuter. À un moment précis, les dialogues ont pour sujet l'épisode des Algériennes porteuses de bombes qui ont lutté aux côtés de leurs frères de race sur le champ de bataille lors de la guerre d'indépendance d'Algérie. On peut lire à ce propos dans le recueil :

Où êtes-vous les porteuses de bombes ? [...] vous mes sœurs qui aurez dû libérer la ville [...]. Les fils barbelés ne barrent plus les ruelles [...], les doigts portent des bombes comme des oranges. Explosent tous les corps [...]... Se déchiquettent les chairs [...]. Les bombes explosent [...], mais contre nos ventres [...]. Elle dévoila la cicatrice bleue au-dessus de son sein, qui se prolongeait jusqu'à l'abdomen [...] corps décharné [...], tête toute en angles, presque de morte⁵⁸...

⁵⁷ Il convient de souligner que l'art cubiste se définit à travers une esthétique de la fragmentation. Les peintres qui appartiennent à ce mouvement, dont Picasso, travaillent et explorent leurs sujets par bribes, en les déconstruisant. L'étude géométrique des formes complexes est leur principale activité. Nous aurons l'occasion de traiter cette question plus en profondeur lors du chapitre suivant qui sera exclusivement consacré à ces réalités picturales.

⁵⁸ Djebar, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 54-55.

Cette citation comporte de nombreuses références qui renvoient au contenu, mais aussi à l'aspect formel des *Femmes d'Alger* de Picasso. D'un côté, il y a ce désir, cette nécessité de faire sortir les Algériennes de leurs cloîtres et d'un autre côté, il y a ces bombes qui font éclater tous les espaces ainsi que tous les corps féminins pour les donner à voir sous leurs moindres angles. L'idée de fragmentation est clairement véhiculée ici et recoupe la lecture formelle que fait Djébar du tableau de Picasso, toujours dans la « Postface » de son recueil :

Picasso [...] fait éclater le malheur [...] éclatement improvisé dans un espace ouvert. [...] les seins éclatent. [...] Deux ans après cette intuition d'artiste, est apparue la lignée des porteuses de bombes, à la bataille d'Alger. [...] Il s'agit de se demander si les porteuses de bombes, en sortant du harem, ont choisi par pur hasard leur mode d'expression le plus direct : leurs corps exposés dehors [...] ? En fait elles ont sorti ces bombes comme si elles sortaient leur seins, et ces grenades ont éclaté contre elles, tout contre⁵⁹.

Djébar interprète le travail « éclaté » de Picasso comme une préfiguration des événements qui ont marqué la guerre d'indépendance d'Algérie deux années plus tard. *Les Femmes d'Alger* de Picasso explosent en 1955. Leurs seins éclatent comme des bombes et provoquent la déconstruction de leur être ainsi que de tout espace alentour. Les Algériennes explosent aussi en 1957, mais cette fois parce qu'elles portent de vraies bombes à la hauteur de leur poitrine pour défendre leur pays contre l'envahisseur français. Tous ces éléments figurent dans le passage cité plus haut de la troisième partie de la nouvelle « Femmes d'Alger » et nous autorisent ainsi à établir d'autres rapprochements entre le tableau qui ressort de la nouvelle et celui de Picasso.

L'univers chaotique de la toile traduit bien par ailleurs l'intériorité complexe et bouleversée qui habite les personnages féminins du récit. On se souvient d'Anne, par

⁵⁹ DJEBAR, Assia, « Postface », *op. cit.*, p. 162-163.

exemple, cette suicidaire qui doit vomir les cachets qu'elle a ingurgités pour se ressaisir... Leïla est aussi un être profondément instable qui se drogue, qui cauchemarde et qui fait des crises. Il y a également Baya, une des femmes présentes dans le *hammam* qui, lors d'une discussion, se demande : « Que casser en moi, ou à défaut en dehors de moi⁶⁰ [...] ? ». Cette envie de briser son monde intérieur ou alors celui qui l'entoure témoigne de la colère qui l'anime en tant que femme ayant connu les contraintes du silence forcé et de la claustration. Casser ces espaces étouffants lui permettrait enfin d'en sortir et l'idée de la cassure est typique de la réalisation du tableau *Femmes d'Alger* de Picasso. Pour finir, Fatma⁶¹, la porteuse d'eau accidentée qui délire dans son évanouissement pendant qu'on la transporte en ambulance de toute urgence à l'hôpital, murmure occasionnellement par bribes un discours sur son existence passée. Les procédés typographiques qu'utilise Djébar pour rendre compte de ce discours mettent efficacement en forme son aspect « émietté » : des paragraphes sont ici et là placés en retrait par rapport au texte principal, sans compter qu'ils sont aussi entrecoupés d'extraits soulignés en italique. Cet agencement textuel irrégulier rappelle de toute évidence l'esthétique cubiste du tableau *Les Femmes d'Alger, d'après Delacroix*. Et si l'on se penche enfin sur la structure générale de la nouvelle qui, nous le rappelons, loin de former une unité, est sectionnée en quatre parties distinctes, on peut également y déceler une pratique de la fragmentation.

⁶⁰ DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 41.

⁶¹ Nous pourrions aussi parler du personnage du chirurgien qui est très souvent présent dans la nouvelle, car Picasso a également été surnommé le « chirurgien » de la peinture par Apollinaire en raison de la manière dont il dissèque les formes qu'il représente en fragments divers. Mais lors de notre analyse de la nouvelle « Femmes d'Alger », nous avons plutôt reconnu la figure de Delacroix dans le personnage du chirurgien Ali, puisque ces deux hommes incarnent davantage des pseudo-chirurgiens qui ne pratiquent pas efficacement leur « métier » à certains niveaux. Un seul personnage incarne un chirurgien digne de ce nom dans le récit éponyme du recueil et il s'agit de la femme qui, on l'a vu, opère la porteuse d'eau Fatma. Elle seule exerce avec succès ses chirurgies à l'image de Picasso.

Mais qu'en est-il des liens qu'on peut aussi établir en conclusion entre la nouvelle « Femmes d'Alger » et le tableau de Delacroix qui porte le même titre ? Le travail minutieux du détail est caractéristique du travail pictural de Delacroix, on le sait, lorsqu'il réalise ses *Femmes d'Alger* en 1834. C'est vrai au niveau de la lumière, mais aussi au niveau des moindres objets constituant le décor intérieur du harem, au niveau de leur dessin, de leurs couleurs... Il en va de même pour les costumes des femmes. Les airs, les expressions, les attitudes, les positions et la physionomie de celles-ci sont également rendus avec une extrême minutie. Djébar privilégie aussi un travail méticuleux du détail dans sa nouvelle « Femmes d'Alger », comme la poétique de la nouvelle l'exige, mais pas de la même manière et dans une autre visée que celle du peintre la plupart du temps. Alors que Delacroix s'intéresse surtout aux détails qui constituent l'aspect physique de l'Algérienne, Djébar, rappelons-le, accorde d'abord de l'attention aux détails qui nous renseignent explicitement et implicitement (symboliquement)⁶² sur l'aspect intérieur de cette même femme, à savoir sur sa personnalité, son histoire, ses désirs, ses aspirations... C'est ce que nous avons pu vérifier plus haut dans notre analyse de la nouvelle « Femmes d'Alger ».

Ce récit possède en outre les traits génériques que nous avons relevés au début de ce chapitre concernant la nouvelle en général, traits qui correspondent aussi à ceux de la peinture figurative autant au niveau de la forme qu'au niveau du contenu. Pour ce qui est du contenu, les quatre parties de la nouvelle « Femmes d'Alger », parce qu'elles sont assez courtes et qu'elles bénéficient conséquemment d'un espace matériel et fictif restreint, ne mettent en scène, on l'a vu, que très peu de personnages

⁶² La « symbolisation » est également un procédé d'expression onirique qui est fortement employé dans la peinture de Delacroix et l'écriture de Djébar...

et dont un ou deux seulement sont importants (Sarah, par exemple). Chaque fois, ces personnages occupent par ailleurs un espace précis, clairement délimité, à savoir un appartement, un studio, une salle d'hôpital ou un bain. Les mises en situation et en contexte sont quant à elles assez simples et ne durent jamais plus que quelques heures. Soit qu'il est question d'une opération chirurgicale à faire dans un hôpital, d'une séance de discussions entre femmes se déroulant dans un studio, ou d'un bain pris dans un *hammam*.

Pour ce qui est de l'identité des quatre parties de la nouvelle « Femmes d'Alger », aucune d'entre elles ne porte de titre, contrairement à plusieurs autres qui sont leurs semblables et qui sont dispersées ailleurs dans le recueil⁶³. Elles sont néanmoins rassemblées sous un seul et même titre, celui du tableau de Delacroix. C'est un peu comme si l'ensemble de ces parties reconstituaient, réécrivaient l'ensemble du chef-d'œuvre de Delacroix. Chaque partie constitutive de la nouvelle correspondrait alors en quelque sorte à un morceau de la toile et donc, toutes les parties seraient des morceaux qui, réunis à la manière des pièces d'un puzzle, reconstruiraient le tableau du célèbre peintre romantique.

Cette idée rejoint celle de Louis Marin qui, dans *Éléments pour une sémiologie picturale*, propose une façon particulière de lire un tableau : « Un tableau se voit globalement tout d'une vue, comme une totalité [...]. Mais l'unité de vision du tableau est une totalité structurée, organisée de mouvements de l'œil, d'une structure de plusieurs regards⁶⁴ ». Les quatre parties de la nouvelle peuvent donc être considérées

⁶³ Les cinq parties qui constituent la nouvelle « Le récit de Fatima » en sont un exemple, on l'a vu, puisqu'elles possèdent toutes un titre.

⁶⁴ MARIN, Louis, « Éléments pour une sémiologie picturale », dans *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art*, Bruxelles, Témoins et témoignages, coll. « La connaissance », 1969, p. 112-113.

comme plusieurs mouvements de l'œil, plusieurs regards qui étaient ceux de Djébar lorsqu'elle « lisait » la toile de Delacroix avant de la réécrire selon une esthétique également voisine de celle du tableau *Femmes d'Alger* de Picasso. La totalité de ces regards, de ces parties réunies aurait donc fini par favoriser une lecture, une interprétation, une réécriture du chef-d'œuvre pictural.

Cette absence de sous-titres nous renseigne aussi sur la raison qui a poussé Djébar à intituler la première partie de son recueil « Aujourd'hui ». La nouvelle « Femmes d'Alger » promet au lecteur une rencontre avec des femmes algériennes, sauf qu'il ignore de quelle manière ces dernières lui seront présentées. Ceci dit, l'« Ouverture » du recueil l'informe en lui précisant qu'il s'agira dans ce récit de : « Conversations fragmentées, remémorées, reconstituées... Récits fictifs, visages et murmures d'un imaginaire proche, d'un passé-présent se cabrant sous l'intrusion d'un nouveau informel⁶⁵ ». Face à ces mots, le lecteur sait donc dès le départ que dans la nouvelle « Femmes d'Alger », les personnages féminins seront appelés à discuter entre eux au sujet de leur propre personne et aussi de leur passé. Autrement dit, ces femmes seront amenées à se souvenir de leur passé pour pouvoir en témoigner au présent. Ce passé doit être présent. Dans « Femmes d'Alger », il est donc question, et nous l'avons vu lors de notre analyse plus haut, de faire la lumière sur les secrets du passé « aujourd'hui ». D'ailleurs, on le sait, c'est très exactement dans ce cadre que se déroule le texte « La nuit du récit de Fatima ». Le lecteur peut et doit s'attendre à ce que ce processus de confession féminine, entamé dans le discours de Fatima, se prolonge dans la nouvelle « Femmes d'Alger ». Processus qui, rappelons-nous le, est *a priori* douloureux.

Les personnages de la nouvelle « Femmes d'Alger » sortent du silence et de l'ombre après des siècles de mutisme et de claustration. Quand elles s'apprêtent à prendre la parole pour la première fois dans le récit, les « Femmes d'Alger » n'ont pas encore d'identité, pas plus que les quatre parties de la nouvelle en question n'ont de titre. La première étape consiste donc pour ces femmes anonymes à quitter leur voile, à déterrer leur passé et leurs vérités ensevelies et donc, à rendre compte de leur mystérieuse histoire, à acquérir au présent une identité perdue. La première partie du recueil intitulée « Aujourd'hui » s'inscrit dans cette perspective : avant que la femme puisse se libérer vraiment et, par conséquent, avant qu'elle puisse se confesser sans souffrir dans la deuxième partie du recueil, il faut d'abord, comme l'écrit Assia Djébar dans l'« Ouverture », qu'elle vive dans un « passé-présent⁶⁵ », qu'elle : « [...] œuvre aujourd'hui en sourcière pour tant d'accents encore suspendus dans les sérails d'hier [...]. Mots du corps voilé, langage à son tour qui si longtemps a pris le voile⁶⁷ ». Libérer le passé féminin de ses chaînes, le relancer au présent, y chercher et y trouver dans une enquête douloureuse la vérité, l'identité des femmes d'Alger, ici, maintenant, faire la lumière sur ses aspects fondamentaux oubliés pendant trop d'années, voilà le projet de la première partie du recueil, d'où son titre, car ce passé finalement, écrit Djébar : « [...] aujourd'hui nous frappe⁶⁸ [...] ». Bien entendu, ce passé n'est autre que celui qui est dépeint dans la toile de Delacroix. Il est celui du peintre romantique et de

⁶⁵ DJEBAR, Assia, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ *Ibidem.* Notons que le mot « sourcière » n'existe pas de manière formelle dans la langue française et donc, il ne figure dans aucun dictionnaire. Par contre, le mot « sourcier » existe et tout porte à croire que Djébar a voulu créer un néologisme en féminisant ce terme dont elle fait un emploi symbolique. « Sourcier », d'après le dictionnaire *Larousse*, est un nom exclusivement masculin. Il désigne « un homme qui possède le don de découvrir les sources souterraines à l'aide d'une baguette, d'un pendule, etc. ». Puisqu'il est question pour les femmes au cours du recueil de faire jaillir leur parole, leurs «sources verbales souterraines» demeurées ensevelies dans le silence pendant des

ses *Femmes d'Alger* qui, hier muettes et enfermées doivent aujourd'hui parler et se découvrir une personnalité, une identité toute féminines à même leur prise de parole. L'accouchement de cette parole fait souffrir par ailleurs parce que celle-ci s'exprime pour la première fois et aussi parce qu'elle remet en scène des épisodes tragiques du passé féminin. Voilà pourquoi dans la première partie du recueil les femmes s'expriment difficilement au présent. Elles sont timides, discrètes, réservées, renfermées. Une inquiétude les mine au départ comme on a pu le constater dans ce chapitre. Leur discours n'est en outre pas toujours parfaitement clair, ferme ou énergique. Il est parfois même un peu flou, d'autant plus que les personnages féminins ont tendance à cacher leurs blessures, sans les révéler facilement ou trop ouvertement, de la même façon que Delacroix dissimule l'agonie féminine avant de la dévoiler plus tard dans un tableau lui-même brouillé. Beïda Chikhi décèle dans cette première partie du recueil une modalité de discours qui résume bien ce que nous venons d'affirmer : une modalité de discours « inquiète, renouvelant sans cesse l'angoisse⁶⁹ » du passé.

Au sortir de la nouvelle « Femmes d'Alger », l'Algérienne n'a plus de secret ni pour elle-même ni pour le lecteur. Elle s'est dévoilée corps et âme et donc, elle acquiert une identité, des valeurs et des aspirations qu'elle assume et revendique pleinement. Elle est passée de la timidité et de l'inquiétude à l'audace ainsi qu'à la confiance. C'est dans cette disposition d'esprit qu'elle est prête, dans la deuxième partie du recueil, à crier sa liberté, sa parole, son passé, sa vérité. À ce stade, les modalités du discours du récit djebarien changent et deviennent « plus confiantes »,

siècles, on comprend pourquoi Djébar veut donner à ces mêmes femmes le titre de « sourcières » (« sourcier » au féminin) et ce, de manière toute symbolique.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 153.

⁶⁹ CHIKHI, Beïda *op. cit.*, p. 169.

comme l'écrit Beïda Chikhi⁷⁰. Nous verrons dans les deux prochains chapitres de notre mémoire pourquoi cette deuxième partie du recueil s'intitule « Hier ».

Mais pour l'instant, il faut étudier la transition qui s'opère dans le recueil entre les deux grandes parties « Aujourd'hui » et « Hier » et donc, aussi entre un personnage féminin réservé et un autre qui le supplante, plus hardi... bref, entre deux modalités de discours, l'une proche du travail de Delacroix, empreinte de malaise, et l'autre proche du travail de Picasso, éclatante d'assurance.

C'est la deuxième et dernière nouvelle de la première partie du recueil qui incarne et réalise cette transition. Placée juste après la nouvelle « Femmes d'Alger », elle porte le titre de « La Femme qui pleure ». Contrairement à la nouvelle « Femmes d'Alger » qui la précède, cette nouvelle est vraiment très courte et on remarque par ailleurs qu'elle emprunte son titre à un tableau de Picasso peint en 1937⁷¹. Par ce fait, on constate aussitôt que son rôle est similaire à celui qu'a joué la nouvelle d'introduction du recueil « La nuit du récit de Fatima » : « La Femme qui pleure » est aussi une porte d'accès, mais qui s'ouvre cette fois sur la deuxième partie du livre. Elle l'annonce de la même manière et porte également en elle les éléments de forme et de contenu qui seront ensuite développés dans la section finale du recueil. Elle incarne véritablement ainsi une parfaite transition entre les deux volets qui constituent le diptyque de l'œuvre.

Dans le chapitre suivant, il nous faudra d'abord faire connaissance avec Picasso, son travail et sa technique en peinture, un peu comme nous l'avons fait avec

⁷⁰ CHIKHI, Beïda, *op. cit.*, p. 169.

⁷¹ Une copie de cette toile a été placée à la fin de ce mémoire (voir annexe 3, p. xiii). Nous l'avons tirée d'un ouvrage de Brigitte Léal, *Picasso, la monographie (1881-1970)*, Paris, Éditions de la martinière, 2000, p. 322.

Delacroix. Nous nous intéresserons donc à la manière dont Picasso s'est lui-même prononcé sur son art et nous aurons également recours à l'opinion de ses critiques. Par la suite, nous verrons comment Assia Djébar récupère et médiatise dans son écriture - à même un espace diégétique particulier - les procédés d'expression du peintre cubiste et quelles affinités on peut déceler entre ceux-ci et certaines nouvelles de la deuxième partie du recueil. Puisque c'est dans la nouvelle-transition « La Femme qui pleure » que cette méthode de travail est exhibée, mise en forme et en discours littéraires, nous en ferons une analyse détaillée qui nous préparera à étudier après coup la deuxième section du recueil dans un dernier chapitre.

CHAPITRE IV

PICASSO ENTRE LES *FEMMES D'ALGER*
ET *LA FEMME QUI PLEURE*

La personnalité artistique de Picasso s'oppose en tous points à celle de Delacroix. Dans cette perspective, il devient intéressant de la définir en la comparant à ce que nous connaissons déjà du peintre romantique.

Picasso et la peinture

Le 14 janvier 1955, Picasso s'est exprimé de manière éloquente durant un entretien sur l'art des Italiens. Les remarques, les commentaires critiques et les opinions personnelles qu'il a alors échangés avec son interviewer contribuent grandement à nous éclairer aujourd'hui quant à la façon dont il perçoit le travail pictural, son rôle, ses fonctions, son essence :

L'Italie, c'est décoratif. [...] C'est pour cela aussi que je préfère les Allemands aux Italiens. Eux, au moins, étaient réalistes [...]. Oui, Altdorfer. Ce que c'est beau ! Ça, c'est du réalisme. Tandis que ces Italiens, même les plus grands, c'est décoratif¹ !

Devant cette citation, on peut d'abord constater que Picasso est un fervent partisan du réalisme en peinture. Mais de quel réalisme s'agit-il ? Cette question doit être posée, car il existe plusieurs sortes de réalisme. Ses acceptions peuvent être très nombreuses. En France, à l'époque de Delacroix par exemple, nous avons vu que les peintres ont longtemps cultivé le réalisme et recherché la vérité du monde à travers la contemplation de leurs sentiments personnels, bien avant qu'ils ne basculent dans une approche beaucoup plus rationnelle, scientifique, objective, bref naturaliste de l'art. Pour ce qui est de Delacroix, on se souvient qu'il préférerait plutôt s'abandonner à son imagination, sa seule et unique réalité, lorsqu'il travaillait ses toiles. Aussi la réalisation de ses *Femmes d'Alger* en 1834 n'a-t-elle été que le fruit d'un rêve qui l'a

¹ KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Entretiens avec Picasso au sujet des « Femmes d'Alger »*, Paris, L'Échoppe, « Envois », 1991. Il s'agit d'un entretien qui a été réalisé le 14 janvier 1955, Rue des Grands-Augustins. Les pages n'étant pas numérotées dans cet ouvrage, il faut avoir recours aux dates de réalisation des interviews pour pouvoir accéder aux extraits qui seront cités dans ce chapitre.

plus ou moins inconsciemment habité pendant une assez longue période. Résultat ? Même si au départ Delacroix aspirait à peindre la femme arabe dans toute sa vérité, un débordement de fantaisie l'a vite conduit à faire d'elle une réalité, un objet d'art purement décoratifs.

Or il faut savoir que Picasso² exècre ce genre de réalisme tantôt soumis aux caprices de l'émotion et tantôt victime des moindres assauts de l'imagination, puisqu'il devient ainsi rapidement et forcément « faux ». Prenant appui sur des états d'âme divers ou encore des éléments imaginaires, un tel réalisme demeure artificiel. Vu sous cet angle, on peut donc emprunter les termes du peintre cubiste lui-même et affirmer que « l'Art est un mensonge³ [...] ». Quoique le réalisme pur et dur des naturalistes se place par ailleurs aux antipodes de cet univers de représentation, il n'est pas plus susceptible de rejoindre les idéaux réalistes de Picasso en peinture qui écrit : « On parle de naturalisme [...]. J'aimerais savoir si quelqu'un a jamais vu une œuvre d'art naturelle. La nature et l'art sont deux choses différentes, elles ne peuvent être la même chose⁴ ». Alors que les peintres naturalistes s'évertuent à faire des copies serviles de la réalité visible qui les entoure⁵, Picasso, avec un regard non pas moins objectif, s'ingénie plutôt à peindre la réalité invisible, profonde et essentielle qui se cache derrière toute réalité visible, jugée superficielle. À ce propos, le célèbre confrère de Picasso, Georges Braque, révèle qu'« il ne faut [...] donc pas imiter ce que l'on veut créer. On n'imité pas l'aspect ; l'aspect c'est le résultat. [...] la peinture doit faire

² Nous puisons nos informations à propos de Picasso et de son esthétique de travail dans deux chapitres de Honour Hugh intitulés « Le cubisme » et « Braque et Picasso : le cubisme » (Honour Hugh, *Histoire mondiale de l'art*, op. cit., p. 730 à 738).

³ DE ZAYAS, Marius, Picasso Speaks dans *The Arts*, mai 1923. Interview citée dans l'ouvrage de Honour Hugh (*ibid.*, p. 733).

⁴ *Ibidem.*

⁵ Elles n'en demeurent pas moins approximatives aux yeux de Picasso.

abstraction des aspects. Les sens déforment, l'esprit forme. Travailler pour perfectionner l'esprit⁶ ». Il est ostensiblement question ici d'une « recherche introvertie »⁷ qui vise à mettre en forme les réalités « spirituelles » des figures ou des objets étudiés à même leurs déformations physiques. Voilà précisément le type de réalisme auquel Picasso s'intéresse. Mais comment parvient-il à le sonder ? En travaillant à la manière d'un explorateur, en prétendant ne jamais avoir une idée très nette de ce qu'il fait, car pour Picasso la peinture doit être produite et jugée en fonction de « [...] ses résultats et non de ses intentions⁸ », comme nous le verrons ci-dessous.

En d'autres termes, c'est l'aventure pure, absolue. Picasso s'inspire de figures, d'objets concrets et visibles, certes, mais ces derniers ne constituent en fait qu'un prétexte, car en les travaillant avec son pinceau le peintre cubiste s'intéresse d'abord essentiellement à leurs réalités métaphysiques, pour ne pas dire abstraites, même si elles lui demeurent totalement inconnues tout au long de son travail. Et c'est en explorant patiemment ces objets sous tous leurs angles, c'est en les analysant à travers tous leurs aspects et toutes leurs facettes, c'est en les tournant et les retournant sans cesse que leurs vérités occultes intrinsèques finissent fatalement par se dévoiler, se découvrir et s'ouvrir à lui. Perpétuellement, Picasso ne fait que tâtonner, sans arrière-pensée, sans objectif précis en tête. Il rencontre au hasard des formes et s'en approche uniquement pour les déformer, les décortiquer, jouant sans relâche avec elles jusqu'à ce qu'elles finissent par lui « parler », par se « montrer » à lui sous leur vrai jour qui est à chaque fois un jour absolument inédit. En ce sens, l'œuvre d'art devient entre ses mains complètement

⁶ BRAQUE, Georges, « Pensées et Réflexions sur la peinture » dans *Nord-Sud*, décembre 1917. Cité dans l'ouvrage de Honour Hugh (*ibidem*).

⁷ DE ZAYAS, Marius, *op. cit.*, p. 735.

⁸ *Ibid.*, p. 733.

autonome⁹ : « Le cubisme [...] est un art qui traite avant tout des formes et lorsqu'une forme est réalisée, elle est là pour vivre sa propre vie¹⁰ ». Le peintre cubiste trouve ainsi toujours inmanquablement la réalité cachée des objets et des modèles qu'il explore, alors qu'il ne la cherche jamais *a priori*. Loin de partir à sa recherche, il la laisse plutôt venir naturellement à lui en provoquant par ailleurs son arrivée au travers d'un long processus d'exécution pictural qui n'est pas sans s'apparenter aussi à une sorte d'exercice de dissection¹¹ : « Je ne cherche pas, je trouve¹² [...]. C'est curieux comme le vouloir de l'artiste compte peu¹³ », avoue-t-il dans un autre entretien.

⁹ Les cubistes affirment tous « l'autonomie de l'œuvre d'art » (*ibid.*, p. 735).

¹⁰ *Ibid.*, p. 733.

¹¹ Il faut préciser que pour Picasso tout ce qui constitue la réalité intérieure, invisible, secrète, abstraite d'un objet représente ce qu'il appelle « la part de rêve » de celui-ci. Comme l'écrit la critique Murielle Gagnebin dans un chapitre intitulé « Picasso iconoclaste » (*L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, P.U.F., coll. « écriture », 1984), Picasso est « persuadé que tout objet a sa part de rêve » (p. 129). Cette remarque est intéressante pour nous parce que l'espace du rêve, rappelons-le, était omniprésent dans la première partie du recueil de Djébar, sans compter qu'il avait toute son importance aussi dans le principe créateur du peintre Delacroix lors de l'exécution de son tableau *Femmes d'Alger* en 1834. Or ici, la notion du rêve est reprise dans le cas de Picasso selon une toute autre visée : pour avoir accès au rêve qui habite secrètement chaque objet qu'il peint, l'artiste cubiste se livre, oui, à un exercice de dissection. Guillaume Apollinaire n'a lui-même d'ailleurs pas manqué de le souligner en écrivant que « Picasso étudie un objet comme un chirurgien dissèque un cadavre » (cité par Gagnebin en exergue de son chapitre, *op. cit.*, p. 126). Nous insistons aussi sur cette remarque, car dans la première partie du recueil de Djébar, la figure du chirurgien était aussi particulièrement présente et capitale. On se souvient que le personnage Ali incarnait cette figure et que, dès l'ouverture du recueil, on nous le présentait en train de réaliser une chirurgie sur le corps de sa femme Sarah qu'il ne reconnaissait pas. Aussi, l'échec de son opération signifiait d'un point de vue symbolique qu'il avait échoué à explorer, découvrir et comprendre tout le mal qui habitait intérieurement son épouse. Rappelons aussi que nous avons alors rapproché ce personnage du peintre Delacroix qui n'avait également pas réussi à sonder complètement la réalité intérieure de l'Algérienne pendant la réalisation de son tableau. Picasso reprend ici le rôle du chirurgien pour l'assumer cette fois avec brio. Le « pinceau-bistouri » de Picasso est manié selon une technique particulière qui permet enfin d'explorer, de disséquer à fond le sujet féminin de sorte que toute sa réalité intérieure puisse se dévoiler avec succès au grand jour et se montrer aux yeux du spectateur (il est intéressant de noter au passage que les films de Djébar s'affichent eux aussi, telle la peinture de Picasso, comme des « opérations du regard ». Ils consistent en des « opérations chirurgicales » pratiquées sur le sujet féminin. « Ils enseignent, ces films, que le regard est opération : ouvre, coupe, referme ; qu'il est recherche [...] », écrit Mireille Calle-Gruber dans un ouvrage que nous avons déjà cité plusieurs fois au cours de ce mémoire. Il s'agit de l'ouvrage *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, *op. cit.*, p. 201). Contentons-nous de souligner pour le moment qu'aux yeux de Delacroix la femme d'Alger n'était qu'un objet de regard sous le pinceau, alors que pour Picasso elle est devenue bien plus que cela, à savoir un véritable sujet d'exploration. C'est dans cette mesure que Picasso a eu l'occasion d'approfondir son étude de la femme là où Delacroix s'est contenté de l'effleurer, tel que nous le verrons au cours de ce chapitre.

¹² Les verbes « explorer » et « chercher » sont habituellement synonymes, mais dans le cas de Picasso il en va tout autrement : nous répétons que pour le peintre cubiste, il est possible d'explorer un objet en le peignant sous toutes ses formes, sans toutefois espérer trouver quelque chose de précis lors de son travail. En explorant ses modèles sans motivation particulière, l'artiste met le doigt sur des réalités qu'il ne s'attendait pas et qu'il ne cherchait pas à découvrir au départ. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre les dires de Picasso quand il affirme qu'il « ne cherche

On comprend maintenant, du point de vue de Picasso, que le problème de Delacroix consistait à trop vouloir trouver la vérité, la réalité des *Femmes d'Alger*. Il la cherchait tant et si bien avant même de se mettre à peindre qu'il prenait toute une série de notes lors de son périple au Maghreb en 1832. Et comme cela ne suffisait pas, il faisait toutes sortes de croquis pour être sûr de ne rien oublier de tout ce qu'il avait vu. Cette volonté qui le poussait coûte que coûte à rester fidèle à ce qu'il avait observé lors de son voyage l'a empêché d'aller plus loin, c'est-à-dire au-delà de ses souvenirs, derrière la vision qu'il en a retenue. Pour finir, parce qu'il a cru avoir parfaitement vu, découvert, compris, saisi la femme arabe durant ses recherches en Algérie et ce, avant de réaliser son tableau, Delacroix n'a en définitive pas su voir et rendre absolument tout ce qui constituait la part invisible, essentielle de cette femme, en l'occurrence sa véritable identité, réalité toute intérieure.

Picasso et les *Femmes d'Alger*

En reprenant les *Femmes d'Alger* de Delacroix en 1954, Picasso a adopté une attitude radicalement différente. Considérant dès le départ qu'il ne connaissait pas la « Femme d'Alger », qu'il ne pouvait pas la voir, qu'il ne l'avait jamais vue même si le tableau de Delacroix dont il avait hérité lui proposait déjà une première image d'elle, Picasso s'est mis à explorer cette femme étrangère « plastiquement » dans le temps, froidement, à la manière d'un scientifique, quitte à la réinventer, ignorant à quoi elle finirait par ressembler le jour où elle déciderait enfin de se « montrer » vraiment à lui dans toute sa transparence : « Picasso [...] m'avait dit qu'il pensait toujours au tableau

pas », mais qu'il « trouve ». Autrement, il serait facile de voir une contradiction entre l'image de l'explorateur que Picasso affiche et la volonté que ce dernier a, par ailleurs, de ne rien chercher en peinture.

¹³ KAHNWEILER, Daniel-Henri, *op. cit.*, entretien réalisé le 25 janvier 1955, Rue des Grands-Augustins.

des *Femmes d'Alger* du lendemain, en se demandant comment il serait. Il le redit : *Vous comprenez, ce n'est pas le temps retrouvé, mais le temps à découvrir*¹⁴ ».

En d'autres termes, aux yeux de Picasso ce n'était pas la « Femme d'Alger » chimérique du passé, des carnets de notes, des rêves et des souvenirs de Delacroix qu'il fallait retrouver, mais il importait de découvrir celle de l'avenir, encore inconnue, qui n'existait pas encore, mais qui était pourtant déjà en quelque sorte bien vraie, bien vivante, bien réelle, parce qu'en voie de naître et dont l'authenticité était ainsi également sur le point d'émerger du néant. Ce qu'a proposé le travail de Picasso, c'était du jamais vu, le « jamais vu » de la femme algérienne. Et en ce sens, il a répondu plus que largement aux objectifs de travail d'Assia Djebar qui elle aussi a montré dans sa nouvelle « Femmes d'Alger » ce qui est demeuré trop flou dans la toile de Delacroix à propos du sujet féminin.

La réalisation finale du tableau *Les Femmes d'Alger, d'après Delacroix* de Picasso¹⁵, exposé à Paris le 14 février 1955, a découlé d'un travail pictural qui a débuté le 13 décembre 1954 et qui s'est terminé le 11 février de l'année suivante. Entre temps, jour après jour, le peintre cubiste a produit douze dessins préparatoires¹⁶ différents - et en même temps ressemblants - qui ont tous participé à l'exécution définitive de la célèbre toile. Cette période fut donc une inégalable entreprise d'exploration du sujet féminin algérien à travers la peinture : avant d'offrir au public la version finale de son tableau, Picasso a d'abord dû s'exercer maintes fois sur le thème des femmes d'Alger. D'un dessin à l'autre, parce qu'il s'acharnait toujours à reproduire un seul et même

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ Une copie de cette toile a été placée à la fin de ce mémoire (voir annexe 3, p. xiii). Elle a été tirée d'un ouvrage de Brigitte Léal intitulé *Picasso (La monographie, 1881-1973)*, Paris, Éditions de La Martinière, 2000, p. 408.

¹⁶ Des copies de ces dessins préparatoires ont également été placées en annexes à la toute fin de ce mémoire (*ibid.*, p. 406 à 409. Voir annexes 4, 5 et 6 aux pages xiv, xv et xvi). Il y en a 12 au total, sans compter le tableau final.

sujet (quoique chaque fois selon une perspective d'étude différente), Picasso s'est livré à une véritable pratique de la répétition. C'est ainsi que son travail « préparatoire » s'est finalement révélé être un important exercice de modulation et d'inflexion fragmentaire qui a progressivement cheminé vers la réalisation finale de la grande toile¹⁷. La critique Brigitte Léal affirme que :

[...] ces nombreux dessins préparatoires [...] ont analysé les différentes postures des femmes, les ont superposées, imbriquées [...]. [...] Picasso a ainsi malaxé les chairs rebondies, les a pliées [...], développant la simultanéité des points de vue du corps. [...] Il les a soumises à des torsions, puis les a cassées, les a contraintes à une géométrie rigoureuse d'angles aigus, de volumes à facettes [...]. Ce qui l'intéressait, c'était ce qui se passait d'une version à l'autre, les modifications, les métamorphoses, les allers et retours, les constances [...]. [...] Son œuvre s'est donc conçue comme un tout, un ensemble, et non comme une successions de tableaux uniques¹⁸.

¹⁷ On se souvient que Delacroix avait aussi esquissé plusieurs croquis lors de son séjour à Alger en 1832. Une fois à l'intérieur du harem, il avait griffonné plusieurs fois dans son carnet de notes la vision que lui avaient offerte les recluses du sérail. Mais il faut préciser que ce travail n'avait rien à voir avec celui de Picasso. En fait, il ne s'agissait même pas d'un travail proprement dit ni d'un exercice. Contrairement au peintre cubiste, Delacroix ne pratiquait pas à ce moment-là le dessin préparatoire de manière répétitive dans le but d'explorer ou de mieux étudier les différentes composantes formelles du corps féminin. L'artiste romantique ne se souciait plutôt que d'une seule chose : ne pas oublier chaque détail de tout ce qu'il avait vu, en passant par les costumes colorés, les bijoux somptueux, les poses, les attitudes changeantes des Algériennes et par les objets constituant le décor intérieur du harem. Ses croquis ne représentaient rien de plus qu'une sorte d'aide-mémoire, voire de compte-rendu. Malgré qu'ils fussent nombreux, on ne peut même pas dire qu'à travers eux Delacroix se livrait à une esthétique de la répétition, puisque chaque dessin ne répétait rien et représentait quelque chose de différent, soit un nouveau caftan, de nouvelles broderies, soit de nouvelles femmes par exemple. Les dessins en question ne contenaient donc que des informations de nature ethnographique. Delacroix voulait pouvoir revenir en France la même année et disposer de ces précieuses notes pour rester fidèle à ce qu'elles renfermaient lors de la réalisation de son tableau *Femmes d'Alger*. Il ne s'inquiétait que de rendre avec exactitude la dimension culturelle de son voyage entrepris au pays des sultans et des princesses arabes, d'autant plus que tout cela était absolument nouveau pour lui. La preuve en est qu'il avait même pris la peine d'inscrire le nom de chaque femme crayonnée dans ses notes. Assia Djebar résume bien l'ensemble de ces faits dans sa « Postface » : « Sur les multiples croquis qu'il entreprend – attitudes diverses de femmes assises – il inscrit ce qui lui paraît le plus important à ne pas oublier : la précision des couleurs (noir ligné d'or, violet laqué, rouge d'Inde foncé, etc.) avec le détail des costumes, rapport multiple et étrange qui déroutent les yeux. Dans ces brèves annotations graphiques ou scripturaires, [...] Delacroix se force à noter sur ses croquis chaque nom et prénom de femme [...], Bayah, Mouni et Zora ben Soltane, Zora et Kadouja Tarboridji. [...] Delacroix rapporte de ce lieu traversé d'objets : des babouches, une écharpe, une chemise, une culotte » (dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 146-147). André Joubin insiste aussi sur le fait que les notes de Delacroix « servent la plupart du temps à localiser un dessin dans l'espace et le temps », d'où l'importance que le peintre attribuait aux réalités ethnographiques de ses croquis (dans *Journal d'Eugène Delacroix*, volume I, op. cit., p. 121).

¹⁸ *Ibid.*, p. 405 et 413.

Lors du prochain et dernier chapitre, nous pourrons voir des affinités entre cette manière de travailler propre à Picasso et certaines nouvelles de la deuxième partie du recueil de Djébar¹⁹.

Murielle Gagnebin s'est quant à elle intéressée au travail des dessins préparatoires de Picasso avec plus de précision et donc, à bien des égards, dans une optique plutôt différente de celle qu'a proposée Brigitte Léal. En observant de près les différentes esquisses du tableau *Femmes d'Alger* du peintre cubiste, elle propose le commentaire suivant :

C'est aux formes que [...] Picasso s'attaque, prompt à hérissier les silhouettes, à contorsionner les parties charnues, à dévoiler les sexes balourds à force d'ostentation. Une gamme chromatique souvent violente lui sert également à exacerber des tons patiemment élaborés, convertissant les accords feutrés en aigreurs acidulées. Enfin, il ne manque jamais d'agresser les matières [...]. Zébrures, hachures zigzagantes trahissent ainsi une gestualité nerveuse ou arrogante. [...] Tantôt lourde et grasse, sa touche déploie des corps autrefois pudibonds ; tantôt virulente, elle agace échancrures et limites²⁰.

Il nous faut retenir dans cette minutieuse observation du travail de Picasso trois notions : celle du geste presque endiablé, mais aussi celles de la violence et de

¹⁹ La deuxième partie du recueil regroupe quatre nouvelles. Nous verrons en effet au chapitre suivant que la première nouvelle exploite une technique de travail répétitive et modulatrice aux niveaux de la structure et du contenu du récit qui rappelle celle qu'utilise Picasso dans ses dessins préparatoires. Nous avons déjà pu constater qu'en explorant ses *Femmes d'Alger* à répétition, le peintre cubiste en arrivait ainsi à les disséquer sous toutes leurs formes, fragmentant leurs corps et leurs positions dans l'espace. Les nouvelles suivantes mettent aussi en oeuvre aux points de vue de la forme et du contenu une esthétique fragmentaire de ce genre. Nous découvrirons que l'espace de la mémoire est l'espace médiateur dont se sert Djébar pour pouvoir rédiger des nouvelles entretenant de telles affinités avec les techniques de travail de Picasso. La raison en est fort simple : la mémoire active le mécanisme de la répétition par le biais de souvenirs que les personnages ne cessent de se rappeler au présent et donc, de manière précisément répétitive. Quoique dans la première partie du recueil, les personnages parlent aussi de leur passé, ce n'est pas du tout de la même façon ni dans la même optique. Nous approfondirons cette question un peu plus loin dans ce chapitre. Par ailleurs, la mémoire favorise aussi une pratique de la fragmentation, car les personnages ne se remémorent pas leur passé d'un seul coup. Leurs souvenirs épars rejaillissent pêle-mêle dans leur mémoire et sont racontés par bribes désorganisées dans le texte, de manière fragmentée. Cette réalité a déjà été rendue une fois à la fin de la première nouvelle du recueil « Femmes d'Alger » (c.f. récit mental, délirant et rêvé de Fatma, la porteuse d'eau que l'ambulance transporte, évanouie, à l'hôpital), mais elle est néanmoins exploitée avec plus de force, plus fréquemment et tout autrement lors de la deuxième partie du livre. Nous verrons en quoi exactement, très bientôt.

²⁰ GAGNEBIN, Murielle, « La répétition dans la série *Le peintre et son modèle de Picasso* », dans *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, op. cit., p. 128.

l'ostentation, à la fois dans le traitement des formes et des couleurs, donc du ton. Ces notions appellent plusieurs idées, suggèrent plusieurs thèmes comme le mouvement, l'expressivité, le débordement. Tout ce mélange « explosif » n'est pas sans nous rappeler la façon dont Beïda Chikhi a subtilement défini la modalité du discours djebarien telle qu'elle se présente dans la deuxième partie du recueil. Il s'agit en effet d'une modalité « confiante²¹ », comme l'a écrit Chikhi, c'est-à-dire audacieuse. À l'image du personnage féminin exalté de Picasso, celui de Djébar apprend, petit à petit, à se dévoiler de corps et de cœur au cours des quatre dernières nouvelles du recueil.

Mais bien entendu, parce que Djébar utilise le crayon et non le pinceau dans cette opération de « mise à nu » du sujet féminin, la question pour nous est de découvrir comment elle récupère et médiatise les techniques de travail du peintre cubiste pour pouvoir ensuite les assimiler à son processus d'écriture littéraire.

Il importe d'abord de faire la lumière sur ce qui constitue la technique d'expression picturale de Picasso. Murielle Gagnebin, toujours en réfléchissant sur la série des dessins préparatoires qui ont entraîné la réalisation du tableau *Femmes d'Alger* de 1955, fait la remarque suivante : « [...], Picasso multiplie les variations. Quatorze pour les *Femmes d'Alger*. [...] Cet acharnement à la modulation, ce goût de l'inflexion [...] cache un principe profond ». À quel principe Gagnebin fait-elle allusion ici ? À celui de la répétition. Selon elle, la structure répétitive prend la forme évidente d'une exigence sans pareille chez Picasso et contribue de ce fait à expliquer la stylistique personnelle du grand peintre cubiste²².

²¹ CHIKHI, Beïda, *op. cit.*, 169.

²² Nous paraphrasons ici la réflexion de Murielle Gagnebin telle que cette dernière l'élabore dans son chapitre « Picasso iconoclaste », *op. cit.*, p. 106. Certains critiques, comme Murielle Gagnebin, relèvent 14 variations au lieu de 13, en incluant la toile dans ce nombre. C'est que Picasso a produit un croquis un mois après avoir achevé sa version finale du tableau. Cette variation supplémentaire n'a évidemment aucune incidence sur l'œuvre.

D'après Gagnebin, quelque chose de particulier existe à l'origine de la répétition : la pulsion²³. En approfondissant sa réflexion à ce sujet, Gagnebin va jusqu'à découvrir quelles sont les pulsions qui animent et motivent Picasso dans son travail répétitif. Il y en a deux au total et elles sont freudiennes.

La première s'appelle « pulsion d'emprise » (*Bemächtigungstrieb*) et vise l'objet qui est peint²⁴. Elle a pour but de « dominer l'objet par la force²⁵ ». Il s'agit donc d'une pulsion de « pouvoir ». Cette pulsion pousse Picasso à s'emparer de son passé, des *Femmes d'Alger* de Delacroix, dans l'objectif de le faire sien et de le dominer. Pour y arriver, il reprend le thème des femmes d'Alger dont il hérite et y introduit quelque chose d'autre au présent qui lui ressemble. Cette tactique lui permet de s'approprier le passé pictural que lui lègue Delacroix pour le faire sien. Autrement dit, dans le « Même », dans le tableau *Femmes d'Alger* de Delacroix, Picasso introduit quelque chose d'« Autre²⁶ » provenant de sa propre personnalité artistique²⁷ et qui constitue en quelque sorte sa signature.

²³ « Le mode d'être de la pulsion tient précisément de la répétition », écrit Murielle Gagnebin (*ibid.*, p. 128).

²⁴ Nous avons rencontré cette notion dans le texte de Murielle Gagnebin, *ibid.*, p. 129.

²⁵ *Ibid.*, p. 127-128.

²⁶ Cette notion est aussi développée dans le texte de Murielle Gagnebin, *ibid.*, p. 129.

²⁷ À savoir des « formes attaquées », des « silhouettes hérissées », des « parties charnues contorsionnées », des « zébrures », des « couleurs violentes », etc. Nous reprenons ici les mots de Murielle Gagnebin déjà cités plus haut (*op. cit.*, p. 128). Remarquons par ailleurs que le rapport qu'entretient Picasso avec son passé pictural ressemble à un véritable combat, une sorte de joute, puisque le peintre cubiste répond à la peinture de Delacroix de manière très agressive, violente et brutale. Murielle Gagnebin, en parlant de Picasso dans cette perspective, le décrit en termes de « pilleur », de « destructeur » (*ibid.*, p. 127). Picasso est certes un grand explorateur, mais seulement dans la mesure où il « détourne » et « bouscule », poursuit Gagnebin (*ibid.*, p. 129). De toute évidence, Picasso est un parfait iconoclaste comme le suggère le titre du chapitre de Murielle Gagnebin. L'outrance est son mot d'ordre lorsqu'il peint. En ce sens, on peut sentir un acte de transgression dans une telle attitude. Picasso, on l'a vu, pratique la répétition dans son travail pictural. Or pour Deleuze, nous savons, grâce à l'un de ses plus importants ouvrages, que la répétition est synonyme de transgression : « La répétition, c'est la transgression », a-t-il écrit dans *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F., 1968, p. 27. Nous jugeons pertinent de définir le travail de Picasso comme un acte de transgression, car l'écriture de Djébar a souvent été décrite comme une écriture de la transgression, notamment par la critique Jeanne-Marie Clerc, dans un ouvrage auquel nous avons déjà fait référence plus d'une fois dans notre mémoire, et intitulé *Assia Djébar : Écrire, Transgresser, Résister*. Alors que Djébar transgresse son passé, ses origines culturelles, à savoir les interdits de la tradition islamique, en voulant délivrer la femme du harem, du voile et du silence par l'écriture, le crayon, prise de parole par excellence, Picasso transgresse lui aussi ce qu'il hérite du

La deuxième pulsion s'appelle « pulsion de maîtrise » (*Bewältigungstrieb*) et vise cette fois l'excitation du sujet qui est peint²⁸. Après la « prise » du sujet féminin algérien, après son exploration multivectorielle à travers le travail, l'exercice des dessins préparatoires, Picasso acquiert une véritable connaissance et donc, une complète maîtrise de son sujet pictural. En ce sens, il réussit mieux le projet amorcé par Delacroix, puisque son esthétique de la répétition lui permet, contrairement à ce dernier, d'accéder à un savoir « intérieur », *a priori* dissimulé de la femme algérienne, en le dévoilant au grand jour. Encore là, Picasso rejoint un des principaux objectifs de Djébar qui est aussi d'affranchir l'identité refoulée de la femme d'Alger. À ce sujet, l'écrivaine affirme en février 1979 : « Je n'espère que dans la porte ouverte en plein soleil, celle que Picasso ensuite a imposée, une libération concrète et quotidienne des femmes²⁹ ».

Ceci dit, même si en contemplant la toile de Picasso on constate que celui-ci favorise comme Djébar l'éclatement du sujet féminin et donc, son émancipation physique³⁰ et métaphysique³¹, il reste que cette libération ne s'opère pas selon le même mode que Djébar. Picasso montre sur une seule surface et simultanément toutes les facettes découpées en fragments épars du monde qui habite le corps de la femme arabe³². Cette vision est très chaotique et illustre bien en un sens la réalité des

passé, de la peinture romantique du XIX^e siècle, pour libérer son art du carcan des modes de représentation picturaux traditionnels.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ DJEBAR, Assia, « Postface », dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), *op. cit.*, p. 164.

³⁰ Nue, l'Algérienne du tableau sort du harem.

³¹ Découpée en morceaux, l'Algérienne du tableau donne à voir ce qui constitue l'intérieur « multi-facettes » habituellement caché de son corps.

³² Nous avons déjà précisé au chapitre précédent que l'esthétique de la condensation était à la fois propre à la nouvelle et au tableau, puisque ces deux genres d'expression demandent à ce qu'un maximum de choses soient dites et montrées dans un espace matériel et fictif restreint. Étant donné que Delacroix et Picasso travaillent sur des toiles de dimensions limitées, cette réalité les concerne tous les deux sans exception. Mais la condensation ne leur est commune que de ce point de vue et pas autrement. À partir du moment où l'on étudie l'œuvre de Delacroix comme

sentiments complexes qu'a longtemps éprouvés en silence la femme musulmane. Mais il reste que devant une telle image le spectateur demeure tout à fait incapable de saisir quelque chose d'homogène. Et cela est vrai même si par ailleurs les fragments du tableau participent à sa construction, à une logique d'ensemble, à un tout signifiant. Cette « totalité signifiante », la pensée peut la saisir, la comprendre, mais l'œil ne peut en aucun cas la voir. Tout indique que Picasso, en offrant simultanément la multiplicité des points de vue caractéristiques de la personnalité féminine, en brouille la spécificité. C'est à partir de là que le travail de Djébar prend tout son sens dans la deuxième partie du recueil, car son écriture tente justement de faire ressortir peu à peu le caractère spécifique de la femme algérienne à même la complexité et l'aspect fragmentaire de sa personnalité.

Pour réaliser ce travail, Djébar crée une technique d'écriture qui possède des affinités avec la méthode d'expression de Picasso : les personnages féminins du deuxième volet du recueil sont animés et motivés par des pulsions qui ressemblent à celles qui ont habité Picasso lors de son travail pictural. Ils reprennent d'abord sans cesse leur passé pour le répéter eux aussi au présent (pulsion d'emprise)³³. L'espace de

un « rêve » (Assia Djébar, « Postface » dans *Femmes d'Alger*, op. cit., p. 147), la condensation prend une autre forme, une autre définition et devient, on l'a vu, un procédé freudien d'expression onirique que Djébar a exploité dans l'écriture de la première partie de son recueil pour découvrir ce qui se cachait derrière le « tableau-rêve » de Delacroix. À ce niveau-là, on ne peut plus parler de condensation en ce qui concerne le tableau *Femmes d'Alger* de Picasso, puisque celui-ci n'a aucunement travaillé dans une perspective imaginaire de ce genre.

³³ Dans la première partie du recueil, l'objectif est certes le même et vise à faire parler les femmes sur leur passé. Mais la différence est que dans la première section du recueil l'accouchement de la voix féminine est, nous le rappelons, très difficile et douloureux à provoquer. Par ailleurs, lorsque cela se produit, les femmes qui prennent parole ne se confessent jamais facilement dans les dialogues, sans compter que le plus souvent elles ouvrent seulement la bouche quand une situation « choc » les surprend, quand elles se retrouvent dans un état second : tel est le cas d'Anne qui, rappelons-le, fait des aveux à Sarah après avoir tenté de se suicider, après avoir vomi les nombreux cachets qu'elle avait avalés (Assia Djébar, *Femmes d'Alger*, op. cit., p. 14). Tel est aussi le cas de la porteuse d'eau Fatma qui, après son accident au *hammam*, laisse s'élever une voix quelque peu délirante alors qu'inconsciente, on la transporte en ambulance de toute urgence à l'hôpital (p. 46). Même histoire pour Leila, la droguée, qui provoque une conversation après avoir fait une crise (p. 56). Il est à noter aussi que dans de telles circonstances, les personnages féminins n'ont conséquemment pas encore la force de pouvoir prendre en charge tout le récit de la nouvelle qui est raconté par un narrateur impersonnel, omniscient et inconnu. Dans la deuxième partie

la mémoire, du souvenir est donc, comme nous l'avons déjà précisé plus haut, l'espace médiateur qui permet à Djébar de donner aux dernières nouvelles de son livre des points communs avec l'esthétique du peintre cubiste. Le passé a été, pour les femmes de ces récits, silence. Au présent, elles introduisent dans ce « Même » mutisme quelque chose d'« Autre » qui leur ressemble, s'appropriant et dominant ainsi leur passé muet. Et cet « Autre » chose qu'elles introduisent dans le « Même » silence, c'est la voix, la parole³⁴. Celles-ci agiront progressivement sur le mutisme de la même manière que le pinceau de Picasso sur la femme d'Alger de Delacroix : elles en attaqueront les formes. Elles l'agresseront et lui arracheront ce qu'il cache, à savoir l'identité intérieure une et multiple des femmes d'Alger. Cela donnera aux personnages féminins de la fin du recueil la chance de « s'auto-disséquer », de mieux contrôler, comprendre et maîtriser leur passé, mais aussi leur vie en général (pulsion de maîtrise).

« La Femme qui pleure »

« La Femme qui pleure » est, dans le livre de Djébar, une nouvelle « pivot » de ce point de vue. Située à la toute fin de la première partie de l'œuvre, elle donne accès aux suivantes dans la mesure où elle en annonce le projet sous tous ses angles³⁵. Ce récit

du recueil, ce qui fait toute la différence, ce n'est pas tant le fait que les femmes se souviennent, parlent de leur passé que le fait qu'elles en discutent toujours, sans cesse, de manière répétitive, racontant les mêmes choses *ad vitam a eternam*. Le ton n'est plus le même et devient rempli d'assurance. Les personnages féminins conversent cette fois avec aisance, de manière volubile et en plein état de conscience. Ils sont lucides et prennent même parfois en charge le récit des nouvelles qu'ils narrent de manière omnisciente, comme nous l'avons déjà précisé au chapitre précédent. Les procédés narratifs changent alors nettement. C'est parce que les femmes répètent leur passé et parce qu'elles se répètent sans cesse qu'elles semblent être animées par les mêmes pulsions que Picasso. C'est parce que leur parole s'exprime au-delà du simple dialogue pour devenir narratrice du récit qu'elle est nouvelle et différente, prête à travailler les discours tenus sur le passé en le modulant un peu comme le pinceau de Picasso a modulé la femme d'Alger de Delacroix dans son tableau. Nous soulignons.

³⁴ À ce propos, nous renvoyons à ce que nous venons d'expliquer concernant la parole des femmes de la deuxième partie du recueil dans la note précédente.

³⁵ Cela sans compter, nous le rappelons, qu'elle fait directement référence par son titre à un tableau de Picasso lui aussi intitulé *La Femme qui pleure* et exposé à Paris le 26 octobre 1937. Voir annexe 3, page xiii.

dont le titre est emprunté à un tableau de Picasso, joue donc un rôle capital à la fois dans la construction du recueil, mais aussi dans le cadre de notre réflexion.

Le titre de la nouvelle propose comme sujet principal et central une femme. On peut donc se douter dès le départ que tout le texte s'organisera autour d'un personnage féminin. Dans ce récit qui forme un tout homogène sans être divisée en plusieurs parties³⁶, on découvre que l'intrigue se résume en effet à un protagoniste, une femme, qui se promène sur une plage et qui rencontre un homme inconnu³⁷ en compagnie duquel elle se met à parler ouvertement³⁸, alors que celui-ci l'écoute tout en restant muet. Le personnage féminin ne prend toujours pas directement en charge le récit et n'intervient dans le discours qu'au niveau des dialogues, la narration étant encore assumée par une voix impersonnelle et omnisciente. Mais comme l'ensemble des dialogues de la nouvelle lui sont entièrement et exclusivement réservés, cette femme possède à elle seule le privilège de la parole, ce qui est nouveau puisque dans le récit précédent plusieurs personnages féminins devaient se partager un tel avantage. En se dévoilant peu à peu d'un dialogue à l'autre, la « femme qui pleure » finit donc par proposer une sorte de monologue fragmentaire qui nous éclaire sur sa vie et sur sa personne, chose qui ne s'est encore jamais produite dans le recueil.

³⁶ Il faut préciser que cette nouvelle est aussi beaucoup plus courte que la précédente (« Femmes d'Alger »). Elle ne compte que six pages. Une division de cette nouvelle en plusieurs parties aurait donc été difficile à imaginer logiquement.

³⁷ Il s'agit plus précisément d'un ex-détenu en apparente liberté, mais qui se fera arrêter à nouveau à la fin du récit pour retourner en prison.

³⁸ Le comportement et la situation de la femme changent donc nettement dans cette nouvelle. Auparavant, le personnage de l'Algérienne n'a jamais pu se trouver en présence d'un homme, encore moins d'un homme inconnu. C'est à peine si elle avait l'occasion de circuler dans le même espace que celui de son mari ou de son fils, sans compter que le dialogue était presque toujours inexistant avec eux. Ici, en effet, non seulement la femme se retrouve de façon permanente en compagnie d'un homme taciturne qui lui est totalement étranger, mais en plus elle discutera avec lui de manière volubile, ininterrompue, sur un ton ouvert, confiant, voire audacieux. Nous verrons qu'elle s'abandonnera même à lui jusqu'à ce qu'ils partagent des moments de réelle intimité. Nous soulignons.

Le verbe « pleurer » qu'affiche le titre est par ailleurs significatif. Pleurer est un acte d'extériorisation de la douleur. Cela nous amène à envisager la nouvelle (et le reste du livre) comme un espace où, enfin, le personnage féminin révélera sa souffrance³⁹, notamment en la montrant, en la rendant visible dans son comportement (l'acte qui consiste à verser des larmes en est un exemple), mais aussi en la faisant entendre à travers son discours, sa voix et sa prise de parole. Dans la toile de Picasso, on décrit et on définit *La Femme qui pleure* en la réduisant à la simple expression de sa peine. Elle n'est rien de plus qu'un « [...] visage torturé qui exsude sa souffrance⁴⁰ ». Dans le texte de Djébar, nous découvrirons que la femme sera aussi donnée à voir sous ce même aspect. Tout comme dans l'analyse que fait la critique Murielle Gagnebin de la toile de Picasso, le personnage de Djébar aura « un visage réduit à s'égoutter en pleurs, à la fois raviné et tuméfié par les larmes⁴¹ ». Le verbe « s'égoutter » ainsi que les mots « pleurs » et « larmes » s'inscrivent dans le champ lexical de l'eau. Or l'eau est un thème majeur dans la nouvelle, car l'auteure s'en sert comme agent de déconstruction du sujet féminin⁴². Déconstruction dans le sens d'exploration. L'eau qui inonde le visage de l'héroïne éplorée agit sur la figure comme la peinture sur la face du modèle féminin de Picasso : elle défait la chair et donc, explore l'effet blessant,

³⁹ Nous disons « enfin », car nous savons maintenant à quel point dans toute la première partie du recueil il est difficile, voire impossible pour le sujet féminin de confier sa douleur ouvertement. Plutôt que de l'exprimer naturellement, celui-ci avait surtout tendance jusqu'à présent à la refouler dans le silence et la peur...

⁴⁰ GAGNEBIN, Murielle, *op. cit.*, p. 130.

⁴¹ *Ibid.*, p. 130.

⁴² L'eau était également un thème majeur dans la nouvelle précédente « Femmes d'Alger », mais sa fonction n'était pas la même puisque l'eau était alors, d'un point de vue métaphorique, un agent de purification du sujet féminin. L'eau qui provenait toujours d'une source extérieure aux personnages (du robinet d'un lavabo dans un appartement ou du robinet d'un bassin dans un *hammam*, par exemple), avait pour rôle symbolique de laver le corps féminin de ses blessures passées à l'image de la parole qui, une fois libérée, purifiait aussi la femme de tous ses lourds et douloureux secrets. Ici, dans la nouvelle « La Femme qui pleure », l'eau n'est plus un agent de purification, mais un agent de déconstruction comme nous le verrons dans les prochaines lignes de ce chapitre. Il est intéressant de noter par ailleurs que cette eau, contrairement à celle de la nouvelle « Femmes d'Alger », provient cette fois d'une source

désastreux et destructeur que peut avoir la douleur sur la femme, car celle-ci, par extension et à un niveau métaphorique, peut aussi être ressentie comme un instrument de torture, une sorte de scalpel capable d'infliger de terribles blessures. Mais dans la perspective de l'art, dans l'esthétique de Picasso comme dans celle de Djébar qui s'en inspire, un tel instrument prend davantage les allures d'un bistouri aux fonctions chirurgicales qui a pour objectif d'« ouvrir » la femme afin que puisse être mieux contemplé son mal de « l'intérieur » : « [...] je marchais comme si ma face allait tomber dans mes mains, comme si j'en ramassais les morceaux, comme si la douleur dégoulinait de mes traits, comme si⁴³... ». C'est ainsi que l'eau des larmes et donc, la souffrance, ont cette propriété de pouvoir démanteler le visage de la femme dans la nouvelle de Djébar et ce, de la même manière que le peintre de Picasso déconstruit ses figures pour en explorer la « face cachée », plus précisément la douleur intérieure de la femme dans notre cas.

Dans le tableau de Picasso, le chagrin et la peine de la femme ne sont pas uniquement rendus visibles dans la mutilation du visage meurtri, puisqu'un tel découpage, par la superposition des différents plans qu'il propose, réussit également à donner l'impression d'un sursaut de l'image, celui-là même de l'affliction. Hoquets et « tressautements des muscles peauciers » sont ainsi en quelque sorte mimés et rappellent « les fébrillations du désespoir⁴⁴ ».

Pour ce qui est de la nouvelle de Djébar, on peut supposer que la douleur de la femme est telle, que ses larmes sont à ce point innombrables qu'elles pourraient à elles

intérieure au protagoniste féminin (sa tristesse transpire, émerge, déborde de son corps sous la forme de larmes jaillissant de ses yeux).

⁴³ DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), *op. cit.*, p. 63.

⁴⁴ GAGNEBIN, Murielle, *op. cit.*, p. 130.

seules remplir toute une mer, voire devenir un océan à la limite. Nous suggérons cette image, car la nouvelle s'ouvre sur le décor d'une plage et la description que fait le narrateur de la mer avec ses vagues et ses remous correspond plutôt bien à une description métaphorique de la douleur : l'eau de la mer est salée comme celle des sanglots et le mouvement tressautant des hoquets de douleur d'un visage en pleurs est semblable aux légères secousses que peuvent parfois provoquer des courants marins légèrement agités. À ce sujet, on peut lire dès les premières lignes de la nouvelle : « La mer, par les secousses de sa houle sourde éparpilla la voix [...] Bris de voix ensuite⁴⁵... ». Chose intéressante, cette fois l'eau, symbole de douleur à travers les larmes comme à travers la mer (prise dans le sens d'une mer de larmes), ne se contente pas seulement de « briser » le visage de la femme éplorée, mais elle en brise aussi la voix de la même façon, tout en la faisant voler en mille éclats. Cette remarque nous ramène à ce que nous disions précédemment en commentant le titre du récit et concernant la forte probabilité que celui-ci (et ceux qui suivront dans le recueil) mette en scène une femme capable de « dire » sa souffrance, d'en parler avec des mots, avec sa voix. Ici, le bris de la voix annonce que cette dernière, tout comme le visage morcelé de la femme, sera elle aussi « découpée », « creusée » sous tous ses angles et facettes, à la fois dans cette nouvelle et dans la deuxième partie du recueil. Ainsi pourra-t-elle être entendue et découverte de « l'intérieur » sous tous les plans, exactement comme le visage et le corps de la femme le seront au fil des séquences qui suivront.

Mais si on ne s'en tient qu'au récit en tant que tel, sans chercher à établir des liens avec la peinture ou avec le travail de Picasso, on remarque bien vite qu'il existe une autre explication, beaucoup plus concrète, susceptible de pouvoir montrer ce qui en

⁴⁵ DJEBAR, Assia, *op. cit.*, p. 63.

réalité est à l'origine de la « destruction » du sujet féminin dans la nouvelle. En fait, le lecteur apprend rapidement, dès la première page, que la femme du récit est une femme battue. Mariée à un homme violent, elle a été victime d'agressions diverses et elle est souvent tombée, elle s'est écroulée, « émiettée » sous les coups que lui a assenés son époux. C'est en ces termes plus précisément qu'elle se remémore de tels faits : « Alors, il m'a tapé dessus... (regards vers l'horizon). Il m'a *cassé la gueule*, littéralement⁴⁶ ! », s'écrie la pauvre femme. Les choses paraissent tellement plus banales de ce point de vue, sauf que malgré tout, il demeure totalement impossible d'en rester là, car la figure de l'homme violent qui massacre sa conjointe et qui lui inflige des traitements brutaux ne peut pas ne pas nous faire penser à la figure de Picasso lui-même qui ne réserve aussi guère de sort moins « cruel » à ses modèles féminins, comme on a déjà eu maintes fois l'occasion de le souligner dans ce chapitre.

Nous avons précisé plus haut que si Picasso s'acharne à explorer aussi « sauvagement » les figures qu'il peint, si en véritable iconoclaste il s'ingénie à les détruire et les déconstruire, c'est pour mieux donner à voir « la part de rêve » qui les habite secrètement, sorte de réalité essentielle et qui leur est toute intérieure. Nous le rappelons, car dans la nouvelle de Djébar, il se trouve que le récit évolue en suivant exactement ce sens : la femme qui pleure et dont les larmes douloureuses défigurent le visage est tout à coup ainsi rendue visible à même les visions qui l'habitent profondément :

[...] je marchais, comme si ma face allait tomber dans mes mains, comme si j'en ramassais les morceaux, comme si la douleur dégoulinait de mes traits, comme si... Et elle rêva : c'était une ville pour ces marches-là justement, un espace qui bascule, des

⁴⁶ *Ibidem.*

rues en demi-équilibre et complices quand vous saisit le désir de vous précipiter...
L'azur partout⁴⁷.

Le rêve du personnage féminin, on le voit, a ceci d'intéressant qu'il ressemble à l'état dans lequel se trouve le visage de la jeune femme. Il est lui aussi déformé, éclaté, déconstruit. Loin de proposer une image uniforme, ce rêve prend la forme d'un espace singulier, d'une ville qui « bascule ». Il existe, c'est certain, sauf qu'on ignore totalement en quoi il consiste vraiment.

Ainsi Picasso dissèque ses figures pour en faire jaillir la réalité secrète intérieure, « la part de rêve », mais, on l'a vu, sans jamais savoir d'avance en quoi ce rêve ou cette réalité consistent exactement. Seule la figure peinte « décide » à un moment donné, et de manière autonome, de se « dévoiler » aux yeux du peintre. C'est elle qui se « découvre » qui se révèle progressivement au fil du travail pictural dans lequel elle prend vie et place. Pour ce qui est de la femme qui pleure dans la nouvelle de Djébar, elle aussi de la même façon finit par se « dévoiler » aux yeux de son auteure. Et elle le fera surtout en prenant la parole, en s'exprimant et en se confiant ouvertement à la fois sur elle-même et sur les rêves qui l'habitent. La phrase suivante qu'on peut lire à l'instant même où la femme quitte sa rêverie, nous prépare à ce que celle-ci dira et révélera plus loin dans la nouvelle : « Elle se dressa, le passé à ses pieds⁴⁸ ». Le passé, les souvenirs, telles sont les choses que le personnage féminin se réappropriera bientôt

⁴⁷ *Ibid.*, p. 64. Notons aussi que le mari qui bat sa femme dans cette nouvelle, un peu comme Picasso qui abat ses figures picturales, réussit de cette manière à « voir » la dite épouse avec beaucoup de profondeur, ce qui confirme l'idée symbolique et métaphorique selon laquelle la « destruction » du sujet conduit nécessairement à une fine exploration de celui-ci. Dans la nouvelle de Djébar, nous pouvons lire à ce propos quelque chose de fort intéressant. La femme battue s'exprime en disant : « Moi... dormir avec [...] lui chaque soir, c'était (le débit devenait fiévreux) autant dire allonger contre lui mon squelette ! Il pouvait me voir jusqu'à l'os ! » (*ibid.*, p. 63).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 64.

pour en parler au présent, pour les explorer au travers de sa voix qui les disséquera soigneusement :

Le troisième jour⁴⁹, tandis qu'elle parlait mais en chuchotant (ces années de mariage bourgeois, cette rupture violente, la longue, la déchirante impulsion qu'elle mit des mois à maîtriser vers le second homme l'adolescent pâle et fragile...) l'écoutait-il, rien n'était si sûr, la comprenait-il ? Alors seulement elle se dit qu'après tout, il pouvait parler une langue étrangère... Mais elle se confiait enfin, elle murmurait, elle s'écoulait [...], elle s'ouvrait enfin [...], elle remarqua [...] et le passé en mots comme des cailloux parvint enfin à son déroulement morne, petit à petit. Cet instant entre les deux êtres, concentré, vibra⁵⁰ [...].

Si le passé de la femme qui pleure n'a jusqu'ici toujours été que silence, claustration et douleur refoulées, aujourd'hui il sera pris en charge, contrôlé, maîtrisé et libéré⁵¹ par elle, car non seulement cette femme fera entendre sa parole pour la première fois, mais son corps osera aussi s'afficher de la même manière. Et de ce fait, un tel personnage s'émancipera, s'affranchira totalement.

La façon dont la femme qui pleure se montre physiquement, en exhibant son corps sans pudeur et sans retenue dans les lignes subséquentes de la nouvelle en témoigne :

« Son maillot « deux pièces » faisait apparaître son corps plus blanc, particulièrement

⁴⁹ Le récit de la nouvelle se déroule dans un espace temporel qui dure trois jours. Nous sommes donc ici à la toute fin de la nouvelle et c'est seulement à ce moment précis que la femme réussit enfin à extérioriser sa douleur sous forme de mots. Auparavant, seules ses larmes « parlaient » en quelque sorte de cette souffrance. Mais le déversement des sanglots préfigurait le déversement de la parole dans cet extrait. D'ailleurs, nous pouvons lire dans ce court passage que la femme, en se confiant, « s'écoule ». Ce verbe n'a pas été choisi innocemment et il faut donc l'interpréter ainsi. Par ailleurs, notons également à quel point il est important pour le personnage féminin de savoir si son mari la « comprend » quand elle parle. Nous insistons sur ce point, car nous verrons un peu plus loin dans ce chapitre que la femme a besoin de l'homme pour apprendre à se connaître et à se comprendre totalement, avant de pouvoir s'exprimer ensuite au sujet d'elle-même complètement. Seule, malgré toutes ses bonnes volontés, elle ne peut pas y parvenir réellement. Elle a donc besoin de lui de la même manière que la *Femme d'Alger* a besoin de Picasso pour pouvoir se réaliser pleinement. L'un et l'autre ne parlent pas le même langage et sont complètement différents, mais uniquement leur rencontre et leur participation commune à l'expression en couple (artistique en peinture, verbale et charnelle dans la nouvelle) permet de donner lieu à l'œuvre, à la mise en œuvre de la femme et de ses réalités intérieures.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁵¹ Rappelons que nous avons déjà annoncé cette réappropriation du passé par le sujet féminin, qui s'apparente à celle que fait Picasso de son passé pictural, dans l'introduction de ce chapitre.

aux hanches et au ventre⁵² ». La phrase qu'elle déclame aussitôt en témoigne même davantage : « Je pars⁵³ ! ». C'est à un inconnu rencontré sur la plage qu'elle s'adresse audacieusement ici. À ce moment crucial du récit, la femme qui pleure se tient debout devant l'homme et, face à lui, elle crie son intention de partir. Elle hurle son désir d'aller ailleurs, d'embrasser d'autres espaces. Elle s'exprime, alors que son interlocuteur demeure pour sa part muet, ce qui est plutôt inhabituel.

Le premier jour de la nouvelle, après s'être vêtue d'une robe et enveloppée d'une étoffe blanche, la femme en question s'apprête à « s'envoler », pour laisser derrière elle un homme muet, incapable de réagir :

Un instant, les bras au ciel, elle enfila une robe étroite de coton pâle sur son corps non mouillé. Du sac de toile rouge qui traînait à côté d'elle, elle sortit – pour cela se plia lentement – une large pièce d'étoffe blanche avec des stries plus mates et soyeuses. Elle déploya le drap, comme s'il allait lui échapper, et l'on aurait pu imaginer sa course derrière le tissu immaculé, à travers la plage immense. Elle s'enveloppa entièrement de l'étoffe [...]. L'homme, toujours silencieux [...]. Maintenant la silhouette féminine formait un parallélépipède assez flottant ; elle restait face à lui, le cou et la tête totalement libres, mais le vent s'engouffrant sous ses aisselles, elle devenait un étrange parachute, hésitant entre la terre et l'espace. – Au revoir ! Les mots, en suspens. La silhouette blanche, ployante, s'éloigna⁵⁴.

Plusieurs termes dans cette citation font référence au thème du vol, de la légèreté, du flottement. Il est question d'une « course », d'un « parachute », d'un « parallélépipède », d'un « vent » aussi et la femme incarne un peu tout cela en même temps. Il est également question de grands espaces, ouverts et étendus, ce qui en tout inspire fortement l'idée de liberté. La plage est choisie pour incarner l'espace par excellence de la liberté. C'est elle qui accueille la femme en fuite qui se rue vers elle. Habillée en blanc, le personnage féminin ressemble soudain aux mouettes libres qui planent à leur

⁵² *Ibid.*, p. 64.

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Ibidem.*

guise au-dessus de la mer et cette ressemblance est à ce point frappante que lorsqu'une mouette lâche un cri, on ne saurait dire s'il s'agit du cri d'une mouette ou du cri de la jeune femme, d'autant plus que les mouettes volent, on le verra, au niveau du personnage, au point de pouvoir se confondre avec lui : « Elle réfléchit. Deux ou trois mouettes volaient assez bas. Un cri au loin, on doutait que ce fût un cri d'oiseau⁵⁵ ». Plus loin dans la nouvelle, on observe même la femme dans une position bien particulière. Accroupie, elle creuse le sable et pendant qu'elle s'occupe ainsi à chercher un galet, son voile tombe, ce qui signifie beaucoup de choses à un niveau strictement symbolique.

À ce moment du récit, on a en effet l'impression que la femme se cherche elle-même, qu'en creusant le sable elle tente en fait de fouiller au cœur de sa personne son identité afin d'en trouver les véritables aspects, car de toute évidence, elle ne se connaît pas vraiment, du moins pas totalement. Et quand son voile tombe, on pressent qu'elle réussira cette entreprise, qu'enfin le silence déposé trop longtemps comme un voile justement sur ses aspirations profondes, finira par tomber lui aussi. Mais ce sont surtout les mots que la jeune femme prononce durant cette activité qui nous permettent d'extrapoler les faits de cette façon :

Sa main, longtemps après, se mit à creuser le sable, à chercher quelque galet. Cette fois, le voile dont elle s'était enveloppée en arrivant, dont elle s'envelopperait en partant, dans une heure ou deux, gisait par terre, en peau morte. – Par moments, je me dis : je ne sais pas où sont mes contours, comment est dessinée ma forme⁵⁶...

Il est intéressant de constater que le personnage utilise ici un vocabulaire typiquement pictural en cherchant à découvrir ce à quoi elle ressemble vraiment. Si cette femme de

⁵⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 65-66.

la nouvelle était en réalité celle du tableau de Picasso, on croirait presque alors qu'elle s'adresse directement au peintre, qu'elle lui confie ses interrogations dans l'espoir qu'il l'aide à l'éclairer. La femme cherche ses contours, ses formes... En se retournant vers le peintre, peut-être trouvera-t-elle des réponses. Sans doute le peintre pourra-t-il éventuellement découvrir, définir, dessiner ces formes et ces contours mystérieux pour elle ou plutôt, devrions-nous dire avec elle.

Cette nuance est importante, car comme nous l'avons déjà souligné plus haut, la femme ne peut se découvrir elle-même que dans le cadre d'un échange particulier avec l'homme qui doit pouvoir participer à la quête identitaire féminine. La femme, seule, ne peut pas se voir complètement, se comprendre totalement. Elle a besoin de se voir à travers ses propres yeux, mais aussi à travers le regard d'un homme capable de la contempler réellement.

Le lendemain de son escapade à la plage, la femme de la nouvelle prend place aux côtés de l'homme inconnu et en posant ses yeux sur lui elle se met à parler, à élaborer toute une réflexion sur l'importance de savoir écouter et voir autrui. Elle commence, en parlant d'« autrui », à faire référence à ses tantes et à ses cousines. Elle se remémore la façon dont ces dernières se comportaient à son égard par le passé. Cela la conduit très vite en réalité à parler d'un seul « autre », apparemment neutre, mais on s'aperçoit au fil de son discours que la femme pense en réalité à l'homme. On constate qu'il s'agit de lui et que la femme désire entrer dans un dialogue fécond avec ce dernier. Cela est nécessaire pour elle, malgré toute la retenue flagrante dont elle fait preuve en manifestant cette envie :

Les autres, peu à peu vous remplissent... en flux imperceptible. Moi, ils s'étaient mis à me remplir par les yeux !... Tous ces derniers mois, dans cette maison pleine de vieilles tantes et de cousines, je me suis dit *Écouter les autres, c'est tout ! Cela me*

suffit ! [...] Écouter l'autre !... L'écouter simplement en le regardant ! Aimer l'autre – reprit-elle plus bas, un tout petit peu plus bas – l'aimer en le contemplant ; s'efface votre fièvre à vous, votre violence à vous, les cris que vous n'avez jamais poussés !... Vous parvient la voix de l'autre, de celui qui souffre, ou qui a souffert...et qui se délivre et voilà que vous pleurez pour lui, pour elle, vous ne pouvez pleurer que pour lui, que pour elle⁵⁷ !

Comment ne pas sentir à quel point la femme ici demande implicitement à l'étranger de la regarder, de l'entendre, elle qui a tant de blessures à montrer, à dire... En disant à la fin de son discours « pour elle », on sait que la femme fait directement allusion à sa propre personne et on sait qu'elle exhorte alors le regard et l'ouïe de l'inconnu à s'emplir de son image féminine « parlante ».

Plus loin dans le texte, cette métaphore amoureuse de l'échange se réalise concrètement dans le recueil. Dans le passage suivant, il y a deux moments à retenir. Au début, la femme prend la peine de s'observer très attentivement, comme si elle se contemplait pour la première fois. On dirait qu'elle cherche alors vraiment à voir à quoi elle ressemble exactement. Ne trouvant visiblement pas de réponse assez satisfaisante, elle se tourne donc ensuite aussitôt vers l'homme, le fixe et le caresse avec sensualité, surtout pour l'entraîner à la dévisager et la toucher elle aussi. Au bout de quelques secondes, le lecteur comprend enfin de façon indubitable que la femme cherche ainsi à se découvrir à travers les yeux, le geste et la voix de l'inconnu, à défaut d'y arriver toute seule :

À cet instant, s'inscrivit la première caresse. [...] elle leva donc le bras, regarda d'un air attentif ses doigts en les écartant ensuite, en les détachant dans l'espace et elle prit un air enfantin, à cause même de cette concentration... Ce fut bien après qu'elle étendit la main vers la jambe de l'homme ; elle lui toucha le genou, vérifia l'articulation comme pour l'ausculter, ses doigts frôlèrent ensuite le mollet de haut en bas jusqu'au pied, puis remontèrent. Elle le caressait avec scrupule. [...] Il avait posé à son tour sa main sur ses doigts fins quand ils étaient remontés au genou, puis à la

⁵⁷ *Ibid.*, p. 65.

cuisse. Ils restèrent ainsi doigts accrochés et prirent le temps de se dévisager l'un et l'autre. Il lui toucha ensuite le sein droit sans le dénuder⁵⁸.

C'est seulement après ce court instant d'exploration mutuelle à travers quelques contacts affectifs que la femme finit enfin, le troisième jour, par pouvoir se comprendre, discourir et se montrer dans la nouvelle tel que nous l'avons vu plus haut. C'est seulement à ce moment-là qu'il devient alors possible pour la femme de « [...] parler, de s'ouvrir enfin, sa main posée sur le genou droit de l'homme⁵⁹ ». La présence de l'homme est donc essentielle pour que la femme puisse se définir complètement dans cette nouvelle⁶⁰ et ce, dans le cadre d'un contact particulier et clair, à connotation amoureuse.

Cette idée est capitale, car elle rejoint celle que nous avons émise au début de notre mémoire concernant la relation, le dialogue qui existent entre la peinture et l'écriture dans le recueil de Djébar : bien au-delà des rapports « peinture-écriture » qui sont entretenus et manifestés de manière évidente à travers les récits, il y a aussi une rencontre qui prend place entre l'homme et la femme, plus précisément entre un homme et une femme : Picasso et Djébar⁶¹. Rencontre idyllique, avons-nous dit, qui peut enfin placer les deux sexes sur le même pied d'égalité, qui peut les unir dans une relation où l'échange est réciproquement généreux, gratuit et riche puisqu'il met au monde une œuvre d'art originale portant les couleurs de ses deux parents, peinture (Picasso) et littérature (Djébar). Une parfaite entente entre hommes et femmes sont

⁵⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁶⁰ Malgré tout, il arrivera un temps où la femme devra se débrouiller toute seule pour apprendre à se connaître à même sa véritable identité. Nous le verrons d'ici la fin de cette nouvelle et donc, de ce chapitre.

⁶¹ Nous excluons le nom de Delacroix pour la simple et bonne raison qu'il n'est guère question de lui dans ce chapitre. Mais il va de soi que la rencontre s'effectue aussi avec lui, comme on l'a vu au chapitre précédent.

donc rendus possibles dans l'art de Djébar, faute de pouvoir exister dans l'histoire et la réalité d'Algérie.

Dans le texte « La Femme qui pleure », cette relation transparait entre le personnage féminin et l'inconnu de la plage, même si, loin de reprendre l'image du couple « Picasso-Djébar », elle rappelle davantage la relation qui existe entre Picasso et le modèle féminin qu'il peint. Mais cela n'a pas d'importance puisqu'il s'agit du même type de rapport, d'une seule et même logique relationnelle fondamentale. L'ensemble de ces liens se recroisent entre eux et participent conjointement à la réalisation d'un projet commun : celui qui consiste à mettre à nu la figure féminine et ce, dans tous les sens du terme. En somme, l'idée demeure celle « du dévoilement d'un *je* féminin enfoui sous le poids de la tradition [...] à même la suggestion d'une harmonie possible entre les deux sexes⁶² », écrit Nicole Aas-Rouxparis dans une étude consacrée à ce sujet.

Pour en revenir à la nouvelle proprement dite, précisons que quand la femme qui pleure prononce ces paroles à la toute fin du récit - « On m'a cassé la face, on ne m'a pas défigurée, j'ai de nouveau une bouche, des lèvres, une langue⁶³... » -, on comprend, pour en avoir la preuve textuelle, que la relation amoureuse unissant l'homme à la femme est par ailleurs construite à même le thème de la destruction, d'un point de vue cubiste⁶⁴. La femme, ici, sort du moment d'intimité qui l'a liée à l'homme de la plage et qui la conduit à prendre enfin parole, à se délivrer du silence, à se comprendre elle-même... Au sortir, donc, d'une telle expérience, elle se rend compte

⁶² AAS-ROUXPARIS, Nicole, « *La Femme de sable* de Madeleine Ouelette-Michalska et *La Femme qui pleure* d'Assia Djébar : regard voilé, regard qui vole » dans *Revue francophone*, vol 8, n° 1, 1993, p. 141.

⁶³ « La Femmes qui pleure », dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 67.

que personne ne lui a jamais réellement « cassé la face », du moins pas dans le sens premier du terme. Loin d'avoir été défigurée par des coups qu'on lui aurait envoyés au visage, elle a plutôt bénéficié de ce traitement de la même façon que la *Femme d'Alger* ou *La Femme qui pleure* en a bénéficié auprès de son peintre Picasso : en se redécouvrant à travers un nouveau corps et une nouvelle voix, plus authentiques cette fois qu'ils ne l'ont jamais été ; à travers une réalité qu'elle a jusque là toujours refoulée, qui est toujours restée invisible par le passé. En somme, ce personnage féminin ressemble étrangement à la *Femme qui pleure* de Picasso.

La fin de la nouvelle nous montre cependant que l'homme, malgré le grand rôle qu'il joue dans le dévoilement du sujet féminin, ne parvient pas complètement à en éclaircir tous les mystères. Il est celui qui met en branle le processus de mise à nu de la femme, mais sans toutefois pouvoir le réaliser jusqu'au bout. À la fin du récit, au moment où la jeune femme se met enfin à parler à l'inconnu, « précisément à ce moment [...] apparaît derrière eux un premier soldat, en marron clair et armé ». Puis retentit « un coup de sifflet ». C'est alors que « la femme [...] s'arrête de chuchoter [...] ». Elle « ne se retourne pas », tandis que « deux autres uniformes avec fusil [...] rejoignent le premier. Ils ne bougent pas, eux non plus⁶⁵ ». En fait, on le voit, à l'instant décisif où l'homme s'apprête à recueillir les confessions de la femme, des autorités militaires surviennent pour l'arrêter, ce qui a pour effet d'interrompre l'échange verbal qui était sur le point de naître au sein du pseudo couple. L'inconnu, juste avant ce débarquement de soldats, avait enfin le pouvoir de lever le voile sur l'ensemble des

⁶⁴ On a vu effectivement que, d'un point de vue cubiste, Picasso détruisait les figures dont il s'inspirait en peinture pour pouvoir mieux explorer ensuite leurs formes et les « réassembler » dans le cadre d'une reconstitution picturale absolument originale.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 67.

secrets de son interlocutrice, mais il se retrouve les poings enchaînés et doit partir aussitôt. Le temps leur a manqué et aucun d'entre eux n'a pu se révéler totalement à l'autre.

Au passage, en suivant les militaires, l'homme subitement séparé de la femme accomplit alors un acte fort symbolique : il soulève maladroitement le voile blanc qui appartient à la femme et qui traîne encore par terre. Que se cache-t-il sous ce voile ? Et l'homme a-t-il le temps de voir ce qu'il recouvre ? : « Ses doigts soulevèrent le voile blanc à terre, puis le lâchèrent... Il alla pour dire quelque chose : sur le voile, sur la femme qui attendait⁶⁶ ». Quoi d'autre ? Rien. L'homme n'a pas le temps de prononcer la moindre parole et disparaît silencieusement au loin avec les soldats qui l'emmènent. Résultat ? « Face à la mer, sans bouger, les mains plongées dans le voile blanc qu'elle [...] froisse convulsivement, le femme pleure, la femme pleure⁶⁷ ». Si l'on assimile encore le personnage masculin du récit à la figure du peintre Picasso et si l'on agit de même avec le personnage féminin de la nouvelle en considérant qu'elle représente la femme qui pleure du tableau de Picasso, on peut finalement avancer l'assertion suivante : de la même manière que les modèles du peintre cubiste finissent, une fois peints, par devenir autonomes et se détacher de Picasso pour vivre leur propre existence, exprimer leur propre vie, la femme qui pleure à la fin de la nouvelle est séparée de l'homme pour devenir elle aussi un sujet indépendant capable de se prendre en charge tout seul⁶⁸. L'amoureux de la plage avait certes commencé le premier à « soulever le voile » de la femme, mais c'est cette dernière qui le reprend pour non

⁶⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ En fait, la femme n'a plus d'autre choix à ce moment du récit : elle doit dorénavant, bon gré mal gré, se débrouiller toute seule, car elle se retrouve soudainement seule et pour longtemps, voire pour toujours. Elle se retrouve donc subitement dans l'obligation de conquérir une certaine autonomie.

seulement le soulever, mais aussi pour le « froisser convulsivement », pour le tourner et le retourner, le tordre, voire le déchirer, pour enfin découvrir et voir ce qu'il cache sans l'aide de quiconque. En d'autres termes, la femme doit poursuivre seule le travail de l'homme là où celui-ci a dû l'abandonner, avec les outils qu'il lui a laissés en partant⁶⁹. Elle aurait peut-être préféré pouvoir achever cette tâche avec lui, « tels des amoureux »⁷⁰, mais le destin en a décidé autrement.

Un projet de cette envergure ne s'annonce pas facile. Une fois seule, il est écrit dans la nouvelle que non loin de la femme une « colline [...] ressemble à une dune qui s'écroule⁷¹ ». C'est dire qu'en désertant les lieux, l'homme n'a laissé derrière lui qu'un espace friable au cœur duquel la femme se retrouve brutalement seule. C'est donc à même cet univers déconstruit que la femme doit chercher à se reconstruire un nouvel espace de vie où elle sera en mesure de pouvoir s'épanouir librement, si elle désire survivre à sa solitude et aux épreuves douloureuses qui ont marqué sa vie jusqu'alors. Autrement dit, une fois l'homme disparu, la femme se retrouve seule avec pour tout avoir son passé, ses souvenirs, son histoire et ses traditions qui sont surtout synonymes, on l'a vu, de souffrances refoulées. La critique Nicole Aas-Rouxparis a proposé de voir dans le voile blanc froissé par la femme qui pleure un symbole de ce passé traditionnel. En froissant ce voile, comme on l'a vu plus haut, l'épouse aurait donc d'une manière toute symbolique voulu déconstruire son histoire meurtrie pour éventuellement s'en recréer une autre, nouvelle et sans blessures, où elle pourra habiter sereinement : « La

⁶⁹ Ces outils qu'on pourrait qualifier de symboliques, n'ont absolument rien de concret et font plutôt référence aux pulsions qui ont toujours animé et motivé Picasso lors de son travail pictural : pulsions d'emprise et de maîtrise. Violence, agitation, rage, douleur, tristesse et désespoir (etc.) se retrouvent aussi, entre autres choses, au cœur même de ces pulsions et constitueront pour la jeune femme des moyens privilégiés d'expression, car le « travail » auquel nous faisons allusion ici est bel et bien celui de la mise au monde de la parole féminine intérieure et secrète.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁷¹ *Ibidem.*

destruction du voile [...] permet la création d'un espace neuf pour un sujet féminin⁷² [...] ». Ainsi, le passé est désormais écroulé autour et au fond de la femme et pour pouvoir avancer, s'ouvrir à un avenir prometteur, celle-ci n'a donc pas d'autre choix que d'en sortir. Pour s'affranchir d'un tel passé, on l'a vu, la femme devra inévitablement en parler sans retenue, sans peur et sans relâche, chose qu'elle n'a pas eu le temps de faire complètement à la fin de la dernière nouvelle de la première partie du recueil. C'est définitivement par le langage que la femme pourra se rebâtir une autre vie : « elle opère sa propre reconstruction en s'installant dans le langage [...]. La prise de parole [...] est source de renaissance et de reconstruction⁷³ », conclut Nicole Aas-Rouxparris. Par conséquent, si dans la nouvelle « La Femme qui pleure », la femme a commencé à parler de son passé en chuchotant à l'oreille d'un homme, c'est seulement tout au long de la deuxième partie du recueil que la femme réussira à dévoiler son histoire, c'est-à-dire non pas en susurrant simplement son passé, mais en le criant, en le répétant et en le fragmentant du même coup dans la lame de son discours. De plus, elle le fera seule, sans l'aide d'aucun homme, ce qui contribuera à lui faire acquérir une infaillible autonomie.

Voilà pourquoi Djébar a intitulé le deuxième volet du diptyque de son recueil « Hier » : les quatre nouvelles qui le forment mettent en scène des personnages féminins qui font la lumière sur leur passé, sur ce qu'ils ont vécu « Hier » et ce, afin de pouvoir s'en affranchir de manière fracassante et dans l'espoir de se tailler ainsi une place de choix au fil des années, voire des siècles à venir.

⁷² AAS-ROUXPARIS, Nicole, *op. cit.*, p. 147.

⁷³ *Ibid.*, p. 147, 148.

C'est précisément dans cette optique que nous nous proposons d'analyser la deuxième moitié du recueil, tout en ne perdant pas de vue le parallèle qui a été établi dans ce chapitre entre la façon de peindre de Picasso et la façon d'écrire de Djébar, à savoir que dans les deux cas il est question de déconstruire le passé à travers l'espace médiateur de la mémoire afin de mieux pouvoir se le réapproprier au présent et ce, on l'a vu, selon des techniques de travail très particulières. Cela nous conduira ensuite en conclusion à commenter la manière toute originale dont l'auteure algérienne a ainsi réussi à libérer la femme arabe par l'esthétique, c'est-à-dire simplement en réalisant un dialogue fécond entre la peinture et l'écriture au travers de ses nouvelles.

CHAPITRE V

DERNIÈRES NOUVELLES DU RECUEIL

« Il n'y a pas d'exil », « Les Morts parlent », « Jour de Ramadhan » et « Nostalgie de la horde » sont les quatre nouvelles qui composent la dernière partie du recueil de Djébar. Leur longueur respective est inégale : les deux premières sont nettement plus étendues que les deux autres et présentent de ce fait un contenu beaucoup plus dense, étoffé et complexe. Voilà pourquoi ce chapitre se proposera de leur accorder davantage d'importance en leur consacrant une étude plus approfondie.

Ces nouvelles ont été rédigées bien avant celles qui les précèdent. Alors que les récits « Femmes d'Alger dans leur appartement » et « La Femme qui pleure » ont été écrits en 1978, « Il n'y a pas d'exil » a été composé en 1959, « Les Morts parlent » en 1970 et 1978, « Jour de Ramadhan » en 1966 et « Nostalgie de la Horde » en 1965. Ces dates permettent de mieux comprendre pourquoi le premier volet du recueil s'intitule « Aujourd'hui » et le deuxième « Hier ». Une telle inversion chronologique montre par ailleurs que Djébar n'avait pas le souci de structurer son recueil en respectant l'ordre selon lequel elle a écrit ses nouvelles. D'après Mireille Calle-Gruber, que Djébar fasse suivre l'« Aujourd'hui » de l'« Hier » ou l'« Hier » de l'« Aujourd'hui » a bien peu d'importance. À ses yeux, le présent et le passé sont les deux thèmes majeurs de l'œuvre. D'un récit à l'autre, ils ne cessent de se recouper, de s'interpénétrer et de dialoguer. Par moments, ils semblent même ne former qu'un seul temps. Les personnages féminins du livre, on l'a vu, ne cessent de se situer au présent par rapport à leur passé ou alors ils restituent leur passé en fonction de leur présent. Passé et présent sont donc inextricablement liés et l'un renvoie sans cesse à l'autre à l'infini. Voilà pourquoi, comme l'écrit Calle-Gruber dans le recueil :

[...] la désignation dénotative « Aujourd'hui-Hier », « Hier-Aujourd'hui », importe moins que l'entrelacs des connexions d'une nouvelle à l'autre ; et moins la structure

dichotomique et symétrique que le mouvement tensionnel que ces deux termes instaurent aussitôt de retour et de retournement à l'infini¹.

Pour finir, la critique ajoute que « c'est bien de torsion qu'il s'agit dans le livre d'Assia Djébar, et d'une tentative, infiniment recommencée, de re-tourner l'œil sur soi sur l'autre-soi que sont les femmes sans issue sans histoire de l'Algérie d'hier et d'aujourd'hui² ». Cette « torsion » est en outre fortement ressentie dans l'inversion des termes « Aujourd'hui-Hier » puisqu'une entorse a manifestement été faite ici à la chronologie.

Nous étudierons d'abord les quatre dernières nouvelles du recueil, l'une après l'autre, d'un point de vue strictement littéraire. Nous nous intéresserons donc au découpage de chacune d'entre elles, mais aussi à leur intrigue, aux personnages, aux lieux, aux aspects temporels et thématiques qu'elles mettent en œuvre. Les voix narratives qu'elles utilisent retiendront également notre attention. À travers nos analyses, nous constaterons par ailleurs que le thème de l'image, plus particulièrement celui de la peinture, revient à l'occasion. Cela nous permettra de découvrir quelles affinités l'écriture de ces courts textes partage parfois avec les techniques de travail de Picasso qu'elle médiatise, on l'a vu au chapitre précédent, à travers l'espace de la mémoire.

« Il n'y a pas d'exil »

La première nouvelle du second volet du recueil, « Il n'y a pas d'exil », est datée de 1959 et a été écrite à Tunis. Assia Djébar se trouvait donc elle-même en situation d'exil par rapport à son pays natal, l'Algérie, lorsqu'elle a composé ce récit.

¹ CALLE-GRUBER, Mireille, *op. cit.*, p. 24.

Le texte « Il n'y a pas d'exil » compte une quinzaine de pages et se déroule dans l'espace d'une journée (il s'agit d'un vendredi) à l'intérieur d'un appartement où vit une famille dont nous présenterons les membres bientôt. Il n'est pas linéaire, évolue à même toute une série de ruptures diégétiques et a été divisé par l'auteure en sept parties distinctes. Ce découpage, nous le verrons plus loin, est déterminé par les entrées et les sorties des personnages lorsque ces derniers quittent l'appartement où lorsqu'ils y reviennent.

Les personnages de la nouvelle « Il n'y a pas d'exil » forment quatre groupes qui représentent quatre familles différentes. La première famille rassemble une vieille mère et un père entourés de leurs quatre enfants adultes, à savoir trois femmes et un homme. Ils sont tous des exilés³. La mère, qui a le cœur malade, s'occupe de leur appartement où se déroule l'ensemble du récit et est chargée de faire les courses quotidiennes. Son mari a été vieilli par l'exil, est laconique et quoiqu'il n'apparaisse qu'une seule fois dans le texte, de manière brève et discrète par surcroît, il demeure - nous le verrons au cours de notre analyse -, bien au-delà de son absence, symboliquement très présent dans l'esprit de ses proches qui parlent de lui à plusieurs reprises. Il joue donc un rôle non négligeable dans la vie des siens. Omar, le seul fils et le deuxième homme de la famille après le père, ne reste également pas longtemps en scène dans la nouvelle⁴, mais sa fonction au sein du cocon familial n'en demeure pas moins importante puisque

² *Ibid.*, p. 25.

³ Nous précisons que tous les exilés de la nouvelle sont algériens d'origine et qu'ils ont dû quitter leur terre natale à cause de la guerre.

⁴ Au début de la nouvelle, il est mentionné que le frère et le père arrivent : « À midi, ce fut Omar qui rentra le premier. [...] Père rentra un peu plus tard, parce que c'était vendredi et qu'il allait faire la prière du *dhor* à la mosquée » (DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, op. cit., p. 73-74). Mais à peine quelques lignes plus loin dans le récit, ces personnages repartent effectivement aussi vite qu'ils sont entrés en scène : « Père était parti, ainsi qu'Omar [...] » (*ibid.*, p. 76).

c'est lui qui, avec l'aide du père, est responsable du bien-être et de la vie de ses sœurs. Parmi ces dernières, il y en a une qui est la narratrice. Elle prend directement en charge le récit de manière subjective et s'exprime donc le plus souvent à la première personne du singulier. Cette narratrice-personnage rapporte en détail les actions, les gestes, les attitudes, les paroles et les sentiments de tous ceux qui l'entourent. Elle les commente également et ne manque jamais de donner ses opinions. Elle est en outre capable de porter un regard critique et personnel similaire sur elle-même. C'est grâce aux interventions de cette narratrice-personnage que le lecteur peut saisir la nature et la portée des principaux axes de l'intrigue. Son identité demeure cependant peu connue, contrairement à celle de ses deux sœurs qui s'appellent respectivement Aïcha et Anissa. On sait toutefois qu'à 25 ans, elle traîne déjà derrière elle un passé accablant, puisqu'elle est divorcée et que ses deux enfants sont morts. Son aînée, Aïcha (30 ans), est la femme la plus instruite, la plus travaillante et la plus sérieuse de la famille. Ces qualités font d'elle « l'homme » de la maison quand le père et le frère ne sont pas là. Elle n'a pas vu son mari depuis trois ans qui est incarcéré à Barberousse, mais dont elle reçoit des lettres qu'elle peut lire sans l'aide de personne⁵. Anissa, enfin, la cadette des trois sœurs, n'a encore pas assez vécu pour connaître les souffrances de l'existence et, de ce fait, est qualifiée de « stoïque⁶ » dans le texte. Peu importe les drames qui peuvent se produire, elle est celle qui réagit le plus froidement et avec le plus

⁵ Habituellement, il est mentionné dans le texte que c'est Omar qui fait la lecture des lettres destinées aux membres de la famille, mais comme Aïcha bénéficie aussi d'une solide instruction, elle est en effet capable de lire elle-même la correspondance que son mari lui envoie sans l'aide de son frère, contrairement à ses deux autres sœurs, à sa mère et à son père qui ne savent apparemment pas lire.

⁶ *Ibid.*, p. 77.

d'indifférence, de fierté, sans jamais frémir ou démontrer le moindre signe de faiblesse, de tristesse⁷.

Les voisins de palier de cette première famille sont les Smain qui comptent cinq ou six femmes, lesquelles, d'après les informations que nous fournit Anissa, ne sont pas algériennes d'origine. Au début de la nouvelle, elles perdent brutalement un jeune fils qui est mortellement happé par une voiture dans la rue en face de l'immeuble où elles habitent. Pendant tout le récit, elles pleurent ce décès et se lamentent sans fin⁸. Contrairement à tous les autres personnages, ces voisines ne sont jamais montrées dans la nouvelle. On connaît leur existence parce que les membres de la première famille que nous avons présentés plus haut en parlent fréquemment. Ils entendent leurs cris déchirés et savent qu'elles sont en deuil.

Par ailleurs, il faut citer le nom de Hafça, une jeune femme de 20 ans qui, pour survivre à l'exil, doit travailler afin d'entretenir sa mère et sa propre personne, d'autant plus qu'il n'y a aucun homme dans leur vie qui puisse remplir à leur place une telle tâche. Hafça est donc institutrice de métier et donne d'ailleurs régulièrement des leçons à Aïcha. Elle a en outre perdu un cousin qui a été guillotiné à Barberousse et auquel elle tenait beaucoup.

Enfin, la nouvelle présente aussi un groupe formé de trois femmes qui espèrent marier leur fils, un savant homme de science désireux de partir en Orient, à la narratrice-personnage du récit. Ces marieuses sont également des réfugiées, des exilées.

⁷ Dans la nouvelle, elle est effectivement celle qui « hausse les épaule » (*ibid.*, p. 74) ou qui est capable de dire des choses du genre : « Les pleurs ne servent à rien [...], qu'on meure dans son lit ou sur la terre nue pour sa patrie » (*ibid.*, p. 77), « Ceux qui sont morts pour la Cause ne sont pas vraiment morts ! » (*ibidem*).

L'ensemble de ces personnages, à l'exception des Smain, sont en continuel mouvement. Ils viennent, ils partent, ils circulent dans tous les sens⁹. Tantôt ils entrent en scène, tantôt ils en sortent. Or ce sont précisément leurs apparitions et leurs départs qui, on l'a précisé plus haut, déterminent le découpage de la nouvelle, laquelle se divise en sept parties. Chaque section du récit correspond donc à l'entrée ou à la sortie de certains personnages : la première marque le départ de la mère en matinée qui s'en va faire des courses ; la deuxième souligne l'arrivée de son fils Omar à midi qui a convenu un peu plus tôt avec le père d'annoncer à Aïcha l'arrivée prochaine des marieuses ; la troisième précise le retour du père qui revient de la mosquée où il est allé faire la prière du zénith¹⁰ ; la quatrième révèle le départ d'Omar et du père qui coïncide avec l'arrivée de Hafça, laquelle doit donner une leçon à Aïcha en début d'après-midi ; la cinquième introduit la visite des marieuses en après-midi ; la sixième affiche l'entrée dans le salon de la narratrice-personnage qui doit accepter la demande en mariage qu'on lui fait, mais qui la refuse ; et la septième se concentre enfin sur le départ des marieuses en soirée.

Étudions maintenant le rapport qu'entretiennent les personnages de la nouvelle avec leur expérience de l'exil et avec leur vie passée, surtout celle qui a précédé l'expatriation¹¹.

⁸ Anissa dit en effet à propos de ces femmes : « Cela se voit que ce ne sont pas [...] des Algériennes. Elles ne sont guère [...] habituées au deuil » (*ibidem*).

⁹ Il faut noter que dans le cas des Smain, si ces femmes restent « invisibles » dans la nouvelle et si elles nous sont décrites par les autres personnages de manière à nous faire sentir qu'elles restent immobiles, enfermées dans leur appartement à pleurer leur fils disparu et ce, sans jamais en sortir, il n'en reste pas moins que leurs lamentations circulent à leur place. En effet, nous verrons plus loin, dans l'analyse de ce récit, que leurs voix traversent les murs, qu'elles sortent de leur appartement pour entrer dans celui des voisins et pénétrer leur sensibilité. Nous soulignons.

¹⁰ La prière du zénith (*dhor*) est la deuxième prière qu'un musulman doit pratiquer chaque jour sur un total de cinq prières. Elle se fait au moment où le soleil atteint son plus haut sommet dans le ciel.

¹¹ Nous soulignons au passage que les nombreux va-et-vient des personnages dans la nouvelle mettent bien en œuvre, en quelque sorte, le principe fondamental de l'exil qui lui aussi est fondé sur une logique d'aller-retour : nous verrons

Tous les protagonistes ont vécu l'exil bien malgré eux, comme une épreuve douloureuse qui leur a volé une existence qu'ils auraient voulu ne jamais perdre. Bref, l'exil a été tout sauf une aventure heureuse et bienfaitrice dans leur cas. Au début de la première partie de la nouvelle, la mère qui s'apprête à quitter son appartement pour aller faire des courses, s'écrie en ces termes : « - Il a fallu que nous soyons chassés de notre pays pour que je sois obligée d'aller faire le marché comme un homme¹² ». Plus loin, dans la sixième partie, la narratrice-personnage nous annonce que sa mère parle de « leur triste condition de réfugiés¹³ », de « la tristesse de l'exil¹⁴ ». L'exil a apporté des changements dans la vie des personnages, lesquels sont synonymes de bouleversements, de malheurs pour cette mère qui ne les supporte que très mal et à contre cœur. Toujours en faisant allusion à sa mère et aux discussions que celle-ci entretient, notamment avec les marieuses, la narratrice-personnage ajoute à ce propos : « [...] elles parlaient toutes du présent, et de ses changements, et de ses malheurs¹⁵ ». Visiblement, l'exil a rendu la mère malheureuse, entre autres parce qu'il l'a obligée à adopter un autre style de vie, incompatible avec son statut de femme musulmane (elle sort faire des courses, ce qu'elle ne faisait pas avant, par le passé, surtout avant l'exil, etc.). Elle réagit contre l'exil en ayant une attitude empreinte de frustration et de

en effet que si les personnages ont dû s'en aller de leur terre natale, l'Algérie, un grand nombre d'entre eux rêvent du jour où ils pourront enfin y retourner après la guerre. Le thème du départ, caractéristique de l'exil, s'exhibe par ailleurs aussi dans le texte à un autre niveau et en prenant un autre sens : celui de la perte, de la mort. Nous pensons plus précisément ici à la narratrice-personnage de la nouvelle qui, on le sait, a perdu ses deux enfants décédés et qui définit cette perte en utilisant la notion de « départ ». En pensant à ses enfants morts, elle dit effectivement : « [...] la maison reste vide après leur départ, toute vide » (*ibid.*, p. 80.). Donc, le départ est non seulement une réalité de l'exil qui anime les petits déplacements successifs des personnages dans la nouvelle, mais il rappelle aussi le départ de certains êtres chers qui sont morts et qui, par conséquent, ne reviendront plus jamais dans la vie de certains protagonistes

¹² *Ibid.*, p. 71.

¹³ *Ibid.*, p. 81.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 83.

tristesse. Son époux a également été fort affecté par l'exil qu'il a subi avec peine : « Depuis notre départ, Père avait beaucoup vieilli¹⁶ », remarque la narratrice-personnage dans la troisième partie du récit. Et lors de la dernière partie, Hafça s'adresse à cette narratrice en lui disant : « Ton père [...] parlait une fois de l'exil, de notre exil actuel, et il disait, oh ! je m'en souviens bien [...] : « Il n'y a pas d'exil pour tout homme aimé de Dieu. Il n'y a pas d'exil pour qui est dans la voie de Dieu. Il n'y a que des épreuves¹⁷ ». Aux yeux du père, donc, l'exil n'a rien été d'autre qu'une série de longues et pénibles souffrances qui l'ont brutalement vieilli et affaibli.

La mère de Hafça, quant à elle, n'admet pas davantage les changements que l'exil a imposés dans la vie de certaines femmes algériennes. Le fait que sa fille soit obligée d'exercer le métier d'institutrice pour pouvoir vivre, chose que cette dernière n'avait jamais faite par le passé, particulièrement avant l'exil, est loin de lui faire plaisir. Dans la quatrième partie du récit, les propos de la narratrice-personnage à ce sujet sont fort éloquents :

[...] Hafça arriva. C'était une Algérienne comme nous, qu'on avait connue là, une jeune fille de vingt ans et qui était instruite. Institutrice, elle ne travaillait que depuis qu'elle et sa mère s'étaient, elles aussi, exilées. « Une femme honorable ne travaille pas hors de sa maison », disait sa mère autrefois. Elle le disait encore, mais avec un soupir d'impuissance. Il fallait bien vivre, et chez elles, maintenant, il n'y avait pas d'homme¹⁸.

Dans ce contexte, Hafça, sa mère et la mère de la narratrice-personnage ne vivent donc que pour le jour du retour dans leur patrie après la guerre, car elles pourront alors enfin récupérer là-bas leur vie d'autrefois, de toute évidence moins contraignante et plus

¹⁶ *Ibid.*, p. 74.

¹⁷ *Ibid.*, p. 84.

¹⁸ *Ibid.*, p. 76.

simple. Dans la quatrième partie de la nouvelle, Hafça s'adresse ainsi à Aïcha (c'est la narratrice-personnage qui nous rapporte ses propos) :

Le jour du retour, s'exclama soudain Hafça dressée au milieu de la pièce, les yeux élargis de rêves. Le jour du retour dans notre pays ! répéta-t-elle. Que je voudrais alors m'en revenir à pied, pour mieux fouler la terre algérienne, pour mieux voir toutes nos femmes, les unes après les autres, toutes les veuves, et tous les orphelins, et tous les hommes enfin, épuisés, peut-être tristes, mais libres – libres ! À ces mots, la mère de la narratrice-personnage acquiesce et murmure : - Le jour du retour, [...] ... si Dieu le veut¹⁹ !

Retourner à l'ancienne vie et ne rien y changer, tel est, on le voit, le rêve que chérissent et qu'espèrent réaliser ces femmes.

Il y a cependant un personnage qui entretient un rapport à l'exil et à son passé de manière radicalement différente. Il s'agit de la narratrice qui, lorsqu'elle pense et repense à l'exil, lorsqu'elle médite sur son existence passée, est obsédée par l'image de ses deux enfants morts et par le souvenir de son mariage raté, événements qu'elle ne veut pour rien au monde revivre. Son statut de femme au foyer, de mère et d'épouse d'avant l'exil a à ce point tourné au tragique qu'elle ne voit rien de bon dans l'idée de le retrouver ou d'en assumer un autre similaire. Contrairement à son père, à sa mère, à la mère de Hafça et à Hafça elle-même, l'exil lui permet d'opérer des changements positifs dans sa vie capables de la libérer de sa douloureuse histoire et auxquels elle souhaite donc adhérer complètement. La narratrice-personnage éprouve aussi de la tristesse et de la colère, non pas face à l'exil et à ses bouleversements vers lesquels elle se tourne ouvertement, mais face à sa vie d'autrefois qu'elle a perdue, face à l'attitude de sa mère, de sa sœur Aïcha et des marieuses qui s'ingénient à ne rien vouloir changer

¹⁹ *Ibid.*, p. 76, 77.

dans son existence et qui persistent à vouloir lui faire revivre encore et toujours la même histoire, à savoir le mariage, l'enfantement... :

À vingt-cinq ans, après avoir été mariée, après avoir perdu successivement mes deux enfants, après avoir divorcé, après cet exil et après cette guerre, me voici [...]. [...] Je songeais, moi aussi, mais à ma manière, à cet exil et aux jours sombres. [...] je songeais que tout avait changé et que, pourtant, d'une certaine façon, tout restait pareil. On se préoccupait encore de me marier. Et pourquoi donc ? Et pourquoi donc ? répétais-je avec en moi, comme de la fureur [...]. [...] à quoi donc cela peut-il servir de souffrir ainsi loin de notre pays si je dois continuer comme avant, comme à Alger, à rester assise et à jouer... Peut-être que lorsque la vie change, tout avec elle devrait changer, absolument tout²⁰.

La narratrice-personnage, tourmentée par ses drames passés, aspire de toute évidence au changement.

La notion d'exil est, on le voit, intimement liée à la question du passé. Tout le sens de la nouvelle réside dans cette assertion. L'exil, pour les personnages, n'est pas tant de nature territoriale que de nature temporelle : ils se sentent tous davantage exilés de leur vie passée que de leur Algérie natale, mais cela ne les empêche pas, par ailleurs, de rester empêtrés dans leurs souvenirs. Même s'ils ont été arrachés à leur ancienne existence, loin d'elle ils en gardent malgré tout la mémoire et ne l'oublient pas. Hafça résume bien cette idée en affirmant, à la dernière phrase de la nouvelle, que « les véritables exilés »²¹ sont – nous empruntons ici les paroles de la narratrice-personnage - « ceux qui se heurtent toujours contre les murs du passé²² » et non « ceux qui l'oublient ou simplement qui dorment²³ ». Seulement, il y a ceux qui ne souhaitent pas oublier leur passé, qui le chérissent, l'idéalisent et rêvent de le revivre - tel est le cas de Hafça, de sa mère et de la mère de la narratrice-personnage - et il y a ceux qui, au

²⁰ *Ibid.*, p. 74 et 81-83.

²¹ *Ibid.*, p. 84.

²² *Ibidem*.

contraire, voudraient l'oublier, mais sans le pouvoir comme c'est le cas de la narratrice-personnage dont l'esprit est hanté par de sombres souvenirs. Bref, toutes ces femmes sont, chacune à leur manière, enfermées dans une mémoire sans issue. Elles tournent en rond dans le cercle fermé de leurs souvenirs, ceux de l'exil et d'avant l'exil, et l'obsession avec laquelle elles restent inconsciemment immergées dans un tel tourbillon finit par ressembler à un manège.

Nous utilisons cette image parce que le texte la propose lui-même à deux reprises, de façon apparemment anodine, mais pourtant fort signifiante dans le cadre de notre réflexion : « Le manège dura encore quelques minutes²³ », affirme la narratrice-personnage dans la sixième partie de la nouvelle pour illustrer le rituel habituel auquel sa famille se livre chaque fois que des femmes viennent lui proposer un fils pour époux. L'image du manège illustre bien l'état d'esprit dans lequel se trouvent les personnages. La mémoire des protagonistes est une sorte de manège dans lequel les souvenirs ne cessent de tourner et de revenir à l'infini. Les mêmes mouvements de pensée sont répétés²⁴ presque mécaniquement. La narratrice-personnage est la figure la plus représentative de ce manège dans lequel elle semble être impliquée plus que quiconque. C'est d'autant plus vrai que l'image du manège lui est directement associée lors de la quatrième partie du texte : elle ouvre et ferme, rouvre et referme alors les fenêtres de la cuisine d'où lui parviennent les lamentations de ses voisines, les Smain. Dans le texte, elle dit à propos de cela : « Anissa avait surpris mon manège²⁵ ». Nous avons montré plus haut que la narratrice-personnage ne cesse de se souvenir de ses

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibid.*, p. 82.

malheurs passés, de la perte de ses enfants surtout et ce, à chaque instant du récit. Sa mère et sa sœur Aïcha le lui reprochent d'ailleurs, car à force de revenir sans arrêt sur ce sujet, elle finit par en faire une idée fixe et tombe sans le vouloir dans une sorte de manège infernal qui a de quoi rendre fou. Aussi sa mère et sa sœur l'encouragent-elles à oublier son passé, de crainte que ses drames la fassent délirer : « - Ne pense plus à tes enfants ! dit Mère. [...] Arrête-toi de « penser » coupa vivement Aïcha²⁷ ». Mais c'est plus fort qu'elle et la narratrice-personnage a beau déployer des efforts sincères pour y parvenir, sa tête est une machine à souvenirs qui une fois démarrée ne peut plus s'arrêter : « [...] je pensais aux différents visages du destin. Je pensais à la volonté de Dieu. [...] Peut-être qu'il fallait apprendre et ne pas perdre son temps à laisser son esprit errer, comme moi, dans les couloirs déserts du passé²⁸ ». Rien n'y fait, la narratrice-personnage est prisonnière de son passé.

Les femmes de la nouvelle sont donc, on le voit bien, amenées à parler d'elles-mêmes, de ce qu'elles ont vécu et de ce qu'elles rêvent. Ceci dit, elles ne se confessent pas facilement et d'un seul coup. Un peu comme les héroïnes de la nouvelle « Femmes d'Alger », elles souffrent trop pour se confier sans difficulté. Mais contrairement aux femmes du premier récit du recueil qui ne finissent par se dévoiler que très peu, elles parviendront à se délivrer de tous leurs drames petit à petit au fil des souvenirs qui surgissent, pêle-mêle, dans leur mémoire échauffée. Elles nous en feront part en désordre de manière détaillée et répétitive, sans rien oublier. C'est dans cette perspective que l'intrigue du récit est morcelée, puisqu'elle est une succession de

²⁵ Il importe de retenir la notion de répétition introduite ici, car il en sera question un peu plus loin dans ce chapitre de manière plus approfondie. Nous soulignons.

²⁶ *Ibid.*, p. 77.

souvenirs désordonnés qui mettent en scène l'histoire des personnages féminins par bribes. Et lorsque les réminiscences sont momentanément interrompues, sortes de hiatus diégétiques, on ressent encore plus vivement le caractère décousu du récit. En bout de ligne, la somme de ces « flash » mémoriels propose une image cohérente, quoique complexe et déconstruite, de la vie des exilées. Or une relation s'établit ici entre cette image et celle du tableau *Femmes d'Alger* de Picasso qui elle aussi est morcelée, reflet du monde chaotique qui habite et dans lequel habitent les figures féminines.

Malgré tout ce branle-bas, les femmes du texte « Il n'y a plus d'exil » réussissent donc à libérer, tant bien que mal, leur voix hors du silence. Elles parviennent à faire passer leurs drames secrets d'un espace intérieur (celui du mutisme) à un espace extérieur (celui de la parole). Quand la nouvelle débute et que la narratrice-personnage nous présente sa mère sur le seuil de la porte, prête à sortir de l'appartement pour aller faire des courses - « Mère avait pris son voile, pris le couffin ; sur le seuil de la porte²⁹ [...] » -, on comprend dès le départ et ce, de manière métaphorique, qu'à l'image de la mère qui quitte son logis pour aller dehors, la voix féminine quittera également le silence pour pouvoir s'exprimer hors de lui sans contrainte³⁰.

Un événement déclencheur provoquera le début de l'accouchement verbal lent et douloureux des personnages féminins. Il s'agit du décès du petit garçon des Smain qui

²⁷ *Ibid.*, p. 77-78.

²⁸ *Ibid.*, p. 78-79.

²⁹ *Ibid.*, p. 71.

³⁰ Nous établissons ici une correspondance entre l'espace intérieur de l'appartement et /ou de l'immeuble et l'univers intérieur métaphysique qui habite secrètement et silencieusement chacune des femmes du texte. De la même manière, nous établissons une correspondance entre l'espace extérieur de la ville d'Alger et l'espace de la parole qui est extérieur à celui du silence. Dans cette perspective, il nous est possible d'interpréter la sortie de la mère au début

se produit inopinément dès les premiers instants de la nouvelle : lorsque la mère de la narratrice-personnage décide de sortir pour aller faire des courses, peu de temps après son départ – une heure environ – des voix hystériques de femmes en détresse éclatent soudainement dans l'appartement voisin et s'apprêtent à bouleverser tous les personnages du récit. Le petit garçon vient de mourir et ses parentes le pleurent. De retour chez elle, la mère est témoin du drame et transmet dans un dialogue à ses filles de plus amples informations à ce propos : « - Leur jeune fils, dit-elle, en humant fortement le citron. Une voiture l'a écrasé juste devant la porte³¹ ». Cet événement « choc » provoque certes d'abord les hurlements des Smain, mais il favorisera également ensuite chez la mère de la narratrice une réaction presque aussi affolante. Les lamentations des femmes endeuillées auront un impact important sur elle et contribueront à éveiller, exciter et montrer ses douleurs *a priori* refoulées et liées à quelques obscurs souvenirs ainsi désireux d'être révélés.

La mère « hume fortement du citron » après avoir vu l'accident se produire. Elle éprouve donc sur le coup un malaise dont elle se remet avec peine. Sa fille, la narratrice-personnage, la décrit par ailleurs en ces termes au moment où elle réintègre l'appartement : « Elle [...] s'arrêta le visage bouleversé et se mit à frapper sa poitrine de ses mains, spasmodiquement. Elle poussait de petits cris étouffés comme lorsqu'elle se trouvait mal³² ». De toute évidence, la mère se sent personnellement concernée par la mort de l'enfant, même si elle ne l'a jamais connu ou aimé dans sa vie auparavant. Une douleur appartenant sans doute à son passé et que la mort du petit garçon vient de

du récit comme l'annonce d'une prochaine évacuation des vérités intérieures inavouées de la femme algérienne et ce, à travers la libération de sa parole hors du mutisme.

³¹ *Ibid.*, p. 72-73.

lui rappeler, commence déjà à se raviver avec force en elle. Cette douleur est si violente qu'elle paralyse cette pauvre mère au point d'effrayer ses jeunes filles alors soucieuses de la calmer. Tout porte à croire que la mère a un jour vécu un drame similaire que celui des Smain et qu'à cet instant précis elle le revit de manière très nette à travers le décès du jeune fils. La narratrice-personnage révèle que : « Anissa [...] enleva le voile de Mère³³ ». Le voile qu'Anissa ôte illustre bien cette réalité selon laquelle les douleurs trop longtemps refoulées de la mère sont désormais désireuses de se « dévoiler ». C'est un peu comme si l'accident et les voix déchirées des femmes voisines avaient le pouvoir d'éveiller les voix et les souvenirs des autres femmes encore silencieuses, dont celle de la mère. Cette mère se trouve en proie à une souffrance visiblement identique à celle des Smain. Elle est prête à pousser les mêmes cris que ces dernières, hurlements qui restent cependant encore étouffés dans sa poitrine. Comme nous savons que sa fille, la narratrice du récit, a perdu ses deux enfants, il est possible d'avancer ce genre d'interprétation : la mère ayant connu simultanément la perte de ses deux petits fils, on peut comprendre pourquoi la mort du garçon des Smain la trouble et l'affecte autant³⁴. Et suivant cette logique, on peut

³² *Ibid.*, p. 71-72.

³³ *Ibid.*, p. 72.

³⁴ En fait, cette information n'est dévoilée au lecteur que plusieurs pages plus loin dans la nouvelle. Cela confirme notre idée de départ qui stipulait que les souvenirs douloureux des personnages ne jaillissent pas du silence rapidement ou d'un seul jet. Ils sont douloureusement, lentement mis au monde et, bien souvent, seulement après avoir été ranimés par des situations « choc ». Ici, nous sommes au début de la nouvelle, nous ne connaissons encore rien des personnages, de la vieille mère et de ses filles. Le décès du petit garçon des Smain incarne une situation « choc » qui a pour effet de rappeler de tristes souvenirs à la mémoire de la vieille mère - souvenirs encore non connus du lecteur -, d'où son bouleversement qui peut donc, par conséquent, paraître *a priori* étrangement et inexplicablement intense. Lorsque beaucoup plus loin dans la nouvelle la fille de la mère (la narratrice) avoue avoir perdu ses deux enfants, on fait tout de suite le lien. On comprend que la vieille mère a perdu ses deux petits fils et que la mort du garçon des Smain a pu le lui rappeler et provoquer son grand malaise. Comme nous avons déjà fait allusion à cette « perte » au début de notre analyse, ceci n'est pas une surprise pour nous, mais quand on se met dans la peau du lecteur qui, en commençant la lecture de la nouvelle, ignore de tels faits, on peut saisir le sens de toute cette construction.

facilement deviner quelle sera la réaction de la narratrice-personnage face à ces mêmes réalités, elle qui a aussi dû enterrer ses enfants. Dans la nouvelle, en entendant ses voisines pleurer leur fils disparu, elle revivra son propre deuil, celui qu'elle a vécu il y a plusieurs années, et elle reconnaîtra effectivement que durant ce genre de drame « c'est le moment [...] où l'on pleure avec presque de la volupté, car ce présent de larmes est un présent sans fin³⁵ ». Et puis elle se rappellera son propre passé, le superposant à l'épreuve des Smain, en disant : « C'était le moment où le corps de mes enfants se refroidissait si vite³⁶ [...] ». Non seulement la narratrice-personnage sera comme sa mère bouleversée et ce, pour des raisons similaires, mais en plus l'impact de l'accident et des lamentations féminines sera plus violemment ressenti chez elle, puisque, contrairement à sa mère, toutes ces choses finiront par la faire parler. Sa douleur et les souvenirs qui la hantent se libéreront et se révéleront plus efficacement.

À la lumière de ces faits, on peut donc déjà affirmer que l'idée de la mort habite toutes ces femmes, de la vieille mère et de sa fille la narratrice à leurs voisines. La narratrice-personnage du récit affirme d'ailleurs elle-même à ce sujet que : « [...] la vie ne vient jamais seule pour une femme, la mort est toujours derrière elle, furtive, rapide, et elle sourit aux mères³⁷... ». À travers la mort, les femmes ont beau être étrangères les unes par rapport aux autres, ne pas appartenir à la même famille et au même espace, elles demeurent des sœurs et vivent l'événement main dans la main, de la même façon, avec les mêmes blessures, les mêmes souffrances et, surtout, avec les mêmes voix pour les crier. Ce sort qui leur est commun par-delà le temps et l'espace les réunit peu

³⁵ *Ibid.*, p. 75.

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ibid.*, p. 82.

importe ce qui semble vouloir *a priori* les séparer. La mort des unes finit par devenir celle des autres. Quand Anissa tente de convaincre sa mère que la douleur des Smain n'est pas la sienne, on peut comprendre pourquoi rien n'y fait, car justement il appert que ce mal lui est familier, comme il l'est aussi pour la narratrice-personnage de la nouvelle : « - Ne te mets donc pas dans cet état pour le malheur des autres ! dit-elle. N'oublie pas que tu as le cœur malade³⁸ ! ». Inutile de préciser par ailleurs que cette « maladie du cœur », à laquelle fait allusion Anissa, n'est pas tant de nature cardiaque que de nature émotive et psycho-morale.

Contrairement à ce que nous pourrions penser, cette souffrance partagée entre toutes ces femmes ne sera pas simplement passagère. C'est que les voix déchirées venues de l'extérieur, porteuses du deuil et chargées de ses blessures, ne cesseront pas de circuler, de se répandre, de traverser les murs, bref, d'envahir, de rejoindre l'espace intérieur du logis où vivent la mère ainsi que ses trois filles. En s'infiltrant dans cet espace, elles gagneront aussi du même coup l'espace intérieur métaphysique de ces femmes, pénétreront leur sensibilité cachée, l'exciteront, l'entraîneront ainsi à se dévoiler. De telles voix prennent donc l'allure d'un véritable crescendo, finissent par devenir de plus en plus importantes et fortes. Bien plus, elles finissent par occuper le centre du récit. Omniprésentes, ces voix apparaissent comme des personnages principaux qui jouent un rôle déterminant dans le déroulement de l'intrigue. Leur pouvoir de présence et d'influence se vérifie à plusieurs niveaux, car non seulement elles se mêlent au récit et à tout ce qu'il contient, mais en plus elles participent activement à sa conception, elles en définissent le projet : venues de l'extérieur, d'un

³⁸ *Ibid.*, p. 72.

appartement voisin, ces voix étrangères réussirent à atteindre l'espace intime, intérieur d'une mère et de ses trois filles pour en ausculter, voire sculpter la sensibilité secrète et muette jusqu'à la faire parler plusieurs fois.

Mis à part les espaces intérieurs et extérieurs qui, on l'a vu, occupent une place importante dans la nouvelle, un troisième et nouvel espace que nous avons déjà introduit sans le commenter ou le développer au début de notre analyse, s'ajoute donc ici : celui de la répétition. Le caractère répétitif des voix qui renouvellent à l'infini leurs cris, leurs soupirs et leurs lamentations inscrivent d'un bout à l'autre le récit dans une écriture de la répétition.

On peut d'abord constater qu'au niveau du vocabulaire le verbe « répéter » est par moments très fréquemment employé, au moins une dizaine de fois : « elle avait répété comme tous les jours depuis trois ans³⁹ », « Tout en répétant la formule plusieurs fois⁴⁰ », « Elle se souleva à demi, répéta⁴¹ », « Les femmes répétaient leurs prières⁴² », « elle répétait très souvent « nous », d'un accent passionné⁴³ », etc. Ceci sans compter tous les synonymes de ce verbe qui sont aussi abondamment utilisés : « C'est alors que les cris avaient repris⁴⁴ », « Elle le disait encore⁴⁵ », « de nouveau les inviter à boire⁴⁶ », etc. Les personnages ont la manie par ailleurs de répéter sans fin des formules habituelles comme, par exemple, « Que Dieu nous préserve ! » ou « Que Dieu nous garde ! » qui reviennent environ dix fois en l'espace de deux, trois pages. Mais c'est

³⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 72.

⁴¹ *Ibid.*, p. 73.

⁴² *Ibid.*, p. 82.

⁴³ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 82.

aussi vrai pour des phrases du récit qui n'ont rien à voir avec de telles formules et qui reviennent à la manière d'un leitmotive durant la narration du texte : la phrase « La mort a rendu visite aux Smain » en est un exemple parmi d'autres. L'anaphore est en outre également très présente au niveau du dialogue : « Je ne veux penser à rien [...], je ne veux penser à rien. À rien⁴⁷ ! », « Il n'y a pas d'exil pour tout homme aimé de Dieu. Il n'y a pas d'exil pour qui est dans la voie de Dieu⁴⁸ », « comme moi... Comme moi ! disait Anissa⁴⁹ », « Et pourquoi donc ? me dis-je soudain. Et pourquoi donc ? répétais-je⁵⁰ », « Le jour du retour [...]. Le jour du retour dans notre pays, répéta-t-elle⁵¹ », « Je ne veux pas me marier, dis-je. Je ne veux pas me marier, répétais-je en criant à peine⁵² », etc. Dans l'ensemble, on peut donc dire que les personnages parlent toujours des mêmes choses qu'il répètent sans cesse, mais chaque fois sur un ton différent, dans un contexte nouveau et à travers un point de vue ou des sentiments qui sont légèrement modifiés. Quand la narratrice-personnage de la nouvelle dit : « Mère parlait. J'écoutais à peine. Je savais trop les thèmes qu'on allait développer⁵³ », on comprend que les personnages ressassent en effet toujours les mêmes sujets relatifs à leur histoire, à leur vie passée et aux épreuves dont ils ont été victimes en tant que femmes. Souvent, avant même qu'ils se replongent dans leurs souvenirs, la narratrice-personnage ne manque pas de prédire ce qui sera « encore » raconté, insistant sur le fait que tout sera encore et encore rebattu : « Puis on reviendrait au récit de la fuite [...]. Puis on évoquerait la

⁴⁷ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 74.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁵¹ *Ibid.*, p. 76.

⁵² *Ibid.*, p. 82.

⁵³ *Ibid.*, p. 80-81.

tristesse de l'exil⁵⁴ [...] ». Par ailleurs, quand les protagonistes ne parlent pas, ce sont leurs gestes, leurs soupirs, leurs attitudes qui sont répétés : « Les fenêtres [...]. J'allais de l'une à l'autre, les ouvrais, les refermais, les rouvrais à nouveau⁵⁵ », « Puis elle se remit à soupirer [...]. Puis elle retomba⁵⁶ », « J'avais fermé la fenêtre à nouveau⁵⁷ », etc.

À quoi sert exactement cette écriture de la répétition ? Au chapitre précédent, nous avons défini le travail de Picasso comme un travail répétitif. Le peintre cubiste, rappelons-le, a proposé plusieurs esquisses des *Femmes d'Alger* avant de réaliser sa toile finale. En s'exerçant de manière répétitive sur le motif des femmes algériennes, il a pu à chaque fois, d'un croquis à l'autre, explorer son sujet sous un angle nouveau, voire sous un aspect différent. Dans cette perspective, son travail s'est révélé être un véritable exercice modulateur au cours duquel les *Femmes d'Alger* ont pu être étudiées à travers toutes leurs facettes. Dans la nouvelle « Il n'y a pas d'exil », la technique d'écriture répétitive joue à peu près le même rôle. Chaque fois qu'un personnage répète un événement de son passé dans son discours en se le remémorant au présent ou chaque fois qu'il répète un geste, un mouvement, une parole, une attitude (etc.), il le fait toujours dans un contexte différent et de manière différente, quoiqu'il s'agisse fondamentalement de la même chose. Cela a pour effet de nous le présenter chaque fois « autrement », d'un point de vue nouveau. C'est ainsi que de fil en aiguille les personnages du récit nous sont montrés sous toutes leurs formes. On en arrive peu à

⁵⁴ *Ibid.* p. 81. Rappelons aussi, comme nous avons pu le voir au début de notre analyse, que les personnages féminins ne cessent de revivre en tête leur passé pour en répéter incessamment les souvenirs au présent.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 77.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 73.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 77.

peu à découvrir plusieurs aspects différents de leur vie passé, mais aussi de leur vie intérieure, des sentiments et des secrets qui les habitent.

Mais comme nous l'avons déjà souligné, ce sont surtout les voix déchirées des femmes en deuil qui, à force de répéter leurs cris sans fin, ont ce pouvoir de mettre au jour les différentes facettes de la douleur intérieure propre à plusieurs personnages féminins du récit. Voyons pour finir de quelle façon ces réalités se manifestent dans le texte, surtout dans le cas de la narratrice-personnage comme nous l'avons déjà annoncé plus haut.

Les hurlements douloureux persistent donc à rôder invariablement autour des oreilles de la mère et de ses filles, tout en accaparant leur esprit : « les pleurs du dehors [...] n'avaient pas cessé, ne cesseraient pas. Il y avait cinq ou six femmes chez les Smain, et toutes se lamentaient en chœur, chacune s'installant pour toujours [...] dans cet éclatement de douleur. [...] les voix des pleureuses faisaient un seul long chant⁵⁸ [...] ». La mère, on le sait, a été la première à être grandement bouleversée par un tel lamento. Or pendant qu'Anissa tente de l'apaiser, son autre fille, la narratrice, finit elle aussi par éprouver une sorte de malaise similaire. À ce stade, on constate que le caractère lancinant des voix réussit en effet peu à peu à éveiller l'émoi non pas seulement de la mère, mais aussi d'autres femmes qui la côtoient. La narratrice-personnage, d'ordinaire silencieuse et qui se définit elle-même comme étant « lente à réagir⁵⁹ », sent alors monter en elle un premier flot de paroles qu'elle réprime avec difficulté : « - C'est jour qui sent mauvais ! [...]. Aujourd'hui est le jour de la mort,

⁵⁸ *Ibid.* p. 72.

⁵⁹ *Ibidem.*

tout le reste devient indifférent⁶⁰ ». Assez rapidement, elle se retrouve, juste après sa mère, également accaparée par ces voix dont elle est soudainement captive. Rien d'autre ne peut désormais retenir son attention. Toutes ses préoccupations et tout son être se tournent vers la mort, vers la blessure des femmes endeuillées qui tendent aussi à devenir siennes puisqu'elles ont déjà été siennes par le passé comme on l'a déjà plusieurs fois mentionné.

La mère qui est de la même manière victime de cette situation et ce, depuis plus longtemps, n'est pas sans le remarquer. Elle demande aussitôt à sa fille la narratrice : « Qu'as-tu donc ? [...] Tu sembles pâle. Aurais-tu mal au cœur, toi aussi⁶¹ ». Le thème du cœur malade qui s'est déjà manifesté plus haut revient en force ici, ce qui démontre encore une fois à quel point dans la mort les femmes se ressemblent et vivent les mêmes souffrances. La narratrice-personnage devient malade du cœur comme sa mère et comme les femmes éplorées de l'appartement voisin. Incapable de répondre sincèrement à cette question, de révéler un « oui », la narratrice paniquée préfère l'évincer et fuir, s'isoler dans le silence, seul refuge connu : « - Que Dieu nous préserve ! dis-je en quittant la chambre⁶² ». Par contre, ce silence qui n'en est pas vraiment un promet de se briser très rapidement. Les voix de la mort, suspendues autour de la fille, ont raison de son mutisme, le déchirent, l'explorent, le travaillent et finissent par en faire sortir les moindres secrets : « J'avais veillé au repas en écoutant le thrène et ses modulations⁶³ ». Les voix, devenues chant, modulent, rompent le silence de la narratrice à même leurs propres mouvements, un peu comme le pinceau de

⁶⁰ *Ibid.*, p. 73.

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ibidem.*

Picasso qui se plaisait à peindre et repeindre ses *Femmes d'Alger*, exercice répétitif et modulateur visant à les explorer sous tous leurs angles.

Si pleine de ces voix qui sont venues la chercher, la narratrice-personnage est inopinément et presque violemment saisie par un désir intense, celui de parler d'elle-même sans peur et sans pudeur. C'est à ce moment précis qu'elle prononce ces paroles que nous avons déjà citées en partie seulement au début de notre analyse :

Mais pourquoi soudain ce désir insolent de me fixer dans un miroir, d'affronter mon image⁶⁴ longtemps ? et de dire, tout en laissant couler mes cheveux sur mes reins [...] : - Regarde. À vingt-cinq ans, après avoir été mariée, après avoir perdu successivement mes deux enfants, après avoir divorcé, après cet exil et après cette guerre⁶⁵ [...].

Désir de se raconter, de se révéler, de se montrer, de se dévoiler. La narratrice-personnage en arrive enfin à s'exhiber devant nos yeux. Tout à coup, elle parle sous l'impulsion des pleurs de l'appartement voisin qui sont venus la prendre et qui continuent de faire résonner en elle sa propre douleur, son envie d'en témoigner, même si par ailleurs sa sœur essaie de les rendre moins perceptibles le soir en fermant les fenêtres du logis après le dîner : « À la fin du repas, Aïcha [...] alla fermer la fenêtre qui donnait sur les terrasses voisines, par où les pleurs me parvenaient. Moi je les entendais toujours⁶⁶ ». La narratrice-personnage se donne corps et âme à quiconque veut bien l'écouter et n'est intéressée à absolument rien d'autre. Sa sœur Aïcha qui essaie de détourner son attention pour l'amener à discuter d'un sujet différent se heurte d'ailleurs à un mur et ne parvient nullement à lui faire entendre ses propos : « - Des femmes viennent cet après midi pour te voir et te demander en mariage. [...] Père dit

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Le thème de l'image revient ici en force. Nous soulignons.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 74.

que le prétendant est convenable à tous égards⁶⁷ ». À ces mots, la narratrice-personnage, toujours absorbée par les lamentations extérieures et littéralement obsédée par elles, ne trouve rien à répondre, « tourne le dos » à sa sœur, et se « dirige vers la fenêtre » qu'elle souhaite rouvrir⁶⁸ : « J'ai besoin d'air, dis-je en ouvrant toute grande la fenêtre, pour que le chant entre. Cela faisait déjà quelque temps que dans mon esprit la respiration de la mort était devenue « le chant »⁶⁹ ». Interloquée, Aïcha n'en demeure pas moins insistante et continue, mine de rien, à parler de mariage. Mais sa sœur flotte encore à cent mille lieues d'elle, hypnotisée par les voix mélancoliques qui l'aspirent tout entière : « Elles se sont arrêtées de pleurer, ou peut-être sont-elles fatiguées, dis-je en rêvant à cette fatigue étrange qui nous saisit au plus profond de la douleur⁷⁰ ». Cette attitude indifférente finit par exaspérer Aïcha qui s'écrie aussitôt : « Occupe-toi donc des femmes qui vont venir⁷¹ ! ». Chose intéressante à souligner : aussitôt ces mots prononcés arrive non pas ces femmes, mais une autre femme, l'institutrice Hafça qui est chargée de donner une leçon de lecture à Aïcha. L'apparition de ce nouveau personnage qui entre soudain en scène n'est pas le fruit du hasard. Hafça, en tant qu'institutrice, incarne d'une certaine manière le Savoir dont elle est la fière représentante et dépositaire. Aussi son rôle n'est-il pas négligeable, puisqu'il consiste à partager un monde de connaissances. Avec Hafça, la discussion devient alors plus aisément possible et la parole peut prendre son élan plus naturellement, dans un cadre apparemment plus légitime.

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Ibidem.*

Dès l'arrivée de l'institutrice, les voix affligées de l'appartement voisin se taisent effectivement, mais juste le temps d'une courte récitation coranique, et donnent ainsi l'impression que Hafça peut prendre le relais, qu'elle peut à elle seule continuer d'accomplir ce que les voix ont commencé à réaliser, du moins auprès de la mère et de sa fille la narratrice, c'est-à-dire l'accouchement de la parole féminine. C'est très précisément cela qui se produit dans la minute qui suit : une fois dans l'appartement en compagnie d'Aïcha, « Hafça trouve Mère et Anissa » et donne un incroyable coup d'envoi à la discussion. Tout y passe : souvenirs, rêves, regrets... Des « Rappelle-toi » surgissent alors hors de la bouche d'Aïcha et on peut enfin lire des extraits passionnés que nous avons déjà cités au début de notre analyse du genre :

Le jour du retour, s'exclama soudain Hafça dressée au milieu de la pièce, les yeux élargis de rêves. [...] Que je voudrais alors m'en revenir à pied, pour mieux fouler la terre algérienne, pour mieux voir toutes nos femmes, les unes après les autres, [...], libres, libres ! [...] L'Algérie a tant payé de toute sa terre pour notre liberté et pour ce retour⁷².

Puis, à ce moment précis où plus rien n'arrête ces femmes dans le déversement de leur voix, les cris d'à côté reprennent brutalement. La récitation du Coran étant désormais terminée, les lamentations éclatent à nouveau, accompagnant soudainement le mouvement naissant et emporté des confessions de ces femmes : « Les cris avaient repris par la fenêtre ouverte. Comme un orchestre qui entame brusquement un morceau⁷³ ». Réunies au sein d'un seul et même chant, toutes ces femmes – les femmes endeuillées et les autres – ne forment plus qu'une seule famille, qu'une seule communauté liée par les mêmes blessures, les mêmes drames et les mêmes pertes.

⁷² *Ibid.*, p. 76.

⁷³ *Ibid.*, p. 77.

S'ajoutent à ce groupe, les marieuses qui finissent par arriver à l'appartement, longtemps après Hafça, pour, on le sait, demander la main de la narratrice-personnage que désire leur fils. Avant même de pénétrer dans le logis, elles aussi se retrouvent enveloppées par les pleurs retentissants de l'immeuble. Grandement bouleversées à leur tour, elles demandent : « - Quels sont ces pleurs ? ». L'une d'elles répond : « - J'ai la chair de poule [...]. J'avais oublié ces temps-ci la mort et les larmes [...] bien que notre cœur fût toujours endolori⁷⁴ ». Le thème du cœur malade réapparaît ici pour une troisième fois et souligne ainsi le caractère éminemment intime qui lie et soude les femmes algériennes au sein de l'histoire. La narratrice-personnage adopte le comportement qui est de rigueur dans ce genre de situation. Elle affiche autrement dit une attitude passive, soumise et dévouée : « Je baissais les yeux⁷⁵ ». Mais ce n'est là qu'un prétexte pour elle qui lui permet de mieux continuer à penser aux cris des femmes voisines et de mieux « errer [...] dans les couloirs déserts du passé⁷⁶ ». Tandis qu'elle persiste à se perdre et à se chercher dans son esprit vagabond, Hafça se confie par ailleurs à Anissa, la « [...] la voix enveloppée par les larmes⁷⁷ ». Elle lui dit : « J'ai un cousin germain qui a été guillotiné parmi les premiers à Barberousse⁷⁸ ». Penchant aussi « la tête vers la fenêtre » d'où lui parviennent les pleurs, elle « [...] se retourne en frissonnant⁷⁹ ». Et la mère ne manque également pas de s'émouvoir en se vidant le

⁷⁴ *Ibid.*, p. 78. En confessant qu'elle avait oublié la mort et les larmes, cette femme révèle implicitement du même coup qu'elle a aussi déjà connu et vécu ces choses par le passé. De tristes souvenirs refoulés renaissent alors en elle sous l'impact des voix qui les rappellent à sa mémoire. Encore une fois ici, tout indique que la mort du garçon des Smain et les lamentations qui en découlent réussissent à provoquer la mise au monde de la parole, des secrets et des souvenirs douloureux des Algériennes exilées.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ *Ibidem.*

cœur : « Mère parlait de notre triste condition de réfugiés⁸⁰ [...] ». Force est de constater qu'à ce moment du récit tout a visiblement changé sous l'impact des voix omniprésentes provenant de l'appartement voisin. Les personnages féminins ne sont plus ce qu'ils étaient au début de la nouvelle. Le souvenir de la mort, ses constantes douleurs et ses perpétuelles lamentations les ont arrachés à leur mutisme. Ils ont avancé d'un grand pas à bien des égards et ne peuvent plus rester silencieux comme autrefois. Cette mutation qui s'opère dans leur vie et ce, à leur insu, est illustrée à la fin de la nouvelle à travers le thème de l'aurore. La nuit est tombée et l'aube n'est pas loin qui rappelle ce pivotement au cœur duquel l'existence des personnages féminins prend place. La narratrice-personnage qui est alors dans sa chambre, demande à Hafça d'ouvrir la fenêtre pour mieux accueillir à la fois l'aube symboliquement remplie de promesses et les voix des Smain qui continuent d'accaparer toute son attention : « - Ouvre la fenêtre, dis-je. Le soir va finir⁸¹ ». Attentive à cette requête, l'institutrice s'exécute prestement, voire avec enthousiasme, démontrant ainsi avec quelle acuité elle comprend ce que signifie réellement ce geste d'ouverture, son importance et sa portée : en ouvrant la fenêtre, Hafça prend alors conscience de la nécessité de s'« ouvrir » également à son tour, de manière différente naturellement, mais dans cette perspective il reste qu'un tel acte d'ouverture finit par prendre tout son sens⁸². L'institutrice se met donc à parler à la narratrice-personnage. Celle-ci ne manque pas de l'écouter avec le

⁸⁰ *Ibid.*, p. 80-81.

⁸¹ *Ibid.*, p. 83.

⁸² Depuis le début de notre analyse, nous avons pu constater à quel point cette nouvelle insiste sur la nécessité d'une libre communication entre les espaces intérieurs et extérieurs. Aussi quand une porte ou une fenêtre demandent à être ouvertes, cela signifie toujours symboliquement que les personnages demandent aussi à « s'ouvrir » les uns par rapport aux autres, ou alors seulement par rapport à eux-mêmes par le biais de la libération de leur parole. Ainsi leur voix, en sortant de leur silence intérieur pour jaillir dans le monde extérieur opère un passage qu'illustre bien l'ouverture des fenêtres et des portes dans la nouvelle.

plus grand intérêt. Elle ne peut cependant retenir qu'un seul mot de son discours, mot qui revient fréquemment et qui semble être chargé d'une révélation importante :

[...] Hafça se mit à parler [...], mais j'ai oublié la suite, sauf qu'elle répétait très souvent *nous*, d'un accent passionné. Elle disait ce mot avec une particulière énergie, si bien que je me mis à me demander, vers la fin, si ce mot *nous* désignait nous deux seules, et non pas plutôt les autres femmes, toutes les femmes de notre pays⁸³.

En d'autres termes, il s'agit pour Hafça de l'importance de rassembler toutes les femmes algériennes de l'histoire, de leur permettre de se parler. En ouvrant la fenêtre de la chambre pour mieux permettre aux voix féminines extérieures de venir les rejoindre, Hafça et la narratrice-personnage posent déjà ensemble le geste inaugural favorisant la réalisation d'un tel projet. De toute évidence, seul un *nous* rempli de ces femmes et de leurs voix entremêlées les portera vers des lendemains porteurs de nouvelles réalités.

La voix qui répond favorablement à Hafça en ce qui concerne l'idée de ce *nous* solidaire et énergique, n'est pas celle de son interlocutrice la narratrice-personnage, contrairement à ce que nous pourrions penser. Cette voix - féminine bien sûr - provient plutôt de l'extérieur, encore une fois, et prend l'allure d'un oiseau, symbole de liberté par excellence : « [...] ce fut une autre voix qui répondit, une voix de femme qui, par la fenêtre ouverte, montait claire comme une flèche vers le ciel, qui se développait, déployait son vol, un vol ample comme celui de l'oiseau après l'orage, puis qui retombait en cascades soudaines⁸⁴ ». La description que propose la nouvelle de cette voix est riche de sens. Capable d'atteindre les sommets les plus élevés, elle peut aussi tomber comme une pluie bienfaitrice et abreuver celles qui la recevront à bras ouverts.

⁸³ *Ibid.*, p. 84.

Elle apparaît en outre « après l'orage », c'est-à-dire qu'elle sort de l'ombre, abandonnant derrière elle les horreurs de la guerre qu'elle enterre pour faire place à de nouvelles voies et voix d'expression.

En se terminant sur une note aussi positive, la nouvelle « Il n'y a pas d'exil » peut enfin laisser place à la suivante au cours de laquelle la dite « voix » unificatrice des femmes saura enfin s'exhiber dans toutes ses couleurs. Plus précisément, elle prendra la forme d'un tableau dans lequel ses moindres accents seront mis en lumière. À la fois douée d'un caractère naturellement audible et étonnamment visible⁸⁵, nous dirons donc, en reprenant les termes de Djébar, qu'elle constituera ainsi une espèce d'« image-son » comme au cinéma⁸⁶ : faite de cris, de murmures, de pleurs, de rires et d'élans divers, elle aura tout pour se faire entendre et, en même temps, elle saura se faire voir.

« Les Morts parlent »

La nouvelle « Les Morts parlent⁸⁷ » est divisée en trois grandes parties. Cette fragmentation du récit illustre bien le caractère complexe de la narration qui elle aussi,

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Nous disons « naturellement » audible, parce que la voix existe d'abord fondamentalement pour être entendue. Elle est un matériel sonore de nature. Par contre, nous disons « étonnamment » visible, car la voix, si elle est exclusivement sonore, demeure essentiellement invisible dans la réalité physique et concrète. Or à travers l'écriture, nous verrons que Djébar va à l'encontre de cette première nature, décrivant métaphoriquement la voix de sorte qu'elle soit transmise en images au-delà des ondes qu'elle émet aux oreilles des personnages et aux oreilles du lecteur, d'un point de vue mental et imaginaire bien sûr...

⁸⁶ Nous jugeons nécessaire de rappeler que Djébar, lors de sa production cinématographique (1978-1982), a défini le travail de la réalisation filmique via le concept absolument original de ce qu'elle a appelé « l'image-son ». Ce concept résume à lui seul deux compétences inhérentes au cinéma, à savoir la possibilité de donner à voir et entendre ce qui veut être montré et révélé. Prenant conscience du fait que la caméra pouvait donc ainsi libérer la femme algérienne prisonnière du harem et du silence en la filmant dans son être et sa parole, en lui permettant d'être à la fois vue et entendue, Djébar a cru indispensable d'assimiler cette « image-son » à son esthétique de travail, quitte à la transplanter dans ses activités d'écriture littéraire où le personnage féminin demande aussi sans cesse à être vu et entendu de la même manière (voir à ce propos le premier chapitre de notre mémoire qui s'est chargé de développer et de discuter cette idée).

⁸⁷ Il est difficile de dire à quels morts fait exactement allusion Djébar dans ce titre. Comme le terme est employé au masculin, il est impossible de croire que l'auteure pensait uniquement aux femmes algériennes en choisissant son

loin d'être uniforme, est éclatée. Plus précisément, elle est de trois ordres : dans l'ensemble, le texte est pris en charge par une voix impersonnelle et omnisciente à l'image de celle qui était déjà mise en œuvre dans la première section du recueil. Mais il arrive que cette voix s'interrompe pour laisser place à une deuxième voix qui, même si elle est identique à la première (elle est également impersonnelle et omnisciente), donne néanmoins l'impression d'être « autre », c'est-à-dire différente. Elle résonne autrement et le fait qu'elle s'affiche par ailleurs toujours en retrait sur la page, encourage le lecteur à ne pas la confondre avec la voix principale du récit. Non seulement cette « seconde » narration est bien visible en étant isolée du reste du texte, mais de plus elle est parfois placée entre guillemets sans qu'il soit possible de la prendre pour un dialogue ou une citation, car par moments les dialogues sont aussi présentés de cette manière quand ils ne sont pas annoncés par de simples tirets⁸⁸. Tout porte à croire que cette disposition typographique de la voix narrative vise à mettre en relief les points forts du récit sur lesquels l'auteure veut attirer l'attention.

titre et ce, même si dans la nouvelle, nous le verrons, le seul personnage qui est mort et qui occupe le centre du récit est une femme du nom de Yemma Hadda. Tout porte à croire cependant que ces morts sont en fait ceux du peuple algérien en général – hommes, femmes, adolescents et enfants des deux sexes – qui ont péri lors de la guerre. Djébar semble vouloir leur rendre hommage ici en parlant d'eux tout en donnant la parole à des personnages qui les auraient connus, fréquentés, ou alors qui leur ressembleraient, qui auraient vécu les mêmes choses, la même histoire s'ils avaient réellement existé. Nous avons pu voir jusqu'ici, dans l'analyse du recueil *Femmes d'Alger*, à quel point les personnages féminins ne cessent de se remémorer leur passé, leurs morts et ceux de leur peuple. C'est un peu comme s'ils leur ont redonné vie et parole à travers autant de réminiscences. Comme la nouvelle « Les Morts parlent » se trouve à la toute fin du recueil, on a l'impression que ce titre résume bien tout ce qui l'a précédé en cette matière. Dans cette nouvelle, nous verrons que la mort de Yemma suscitera tellement de conversations à son propos qu'on aura l'impression de la voir revivre et de la réentendre parler bien au-delà des personnages vivants du récit et bien au-delà de son décès. Un homme qui fut son métayer et qui s'appelle Saïd, sera le seul personnage à le constater vraiment, notamment parce qu'il réussira à entendre clairement, en se ressouvenant de la vie passée de la défunte, la voix de celle-ci s'élever d'entre les morts. C'est alors qu'il s'exclamera en ces termes : « Les morts parlent, je vous le dis... » (*ibid.*, p. 121). Inutile de préciser que Djébar a repris cette phrase du texte pour en faire le titre de la nouvelle.

⁸⁸ Nous découvrirons plus loin que les dialogues rapportés entre guillemets ne correspondent en fait aux paroles que d'un seul personnage (Aïcha). Les dialogues de tous les autres protagonistes sont quant à eux annoncés par des tirets en alinéa. Nous verrons également pourquoi.

Mis à part ces deux voix, il y en a aussi une troisième qui reprend à de rares occasions le relais de la narration. Il est facile de la reconnaître parce que contrairement aux deux autres voix, elle est subjective en plus d'être omnisciente et s'exprime donc à la première personne du singulier. Il ne s'agit cependant pas d'un personnage, mais simplement d'une voix abstraite et anonyme. Également toujours placée en retrait sur la page, elle a ceci d'unique qu'elle est soulignée en italique. Nous constaterons en analysant la nouvelle que cette voix propose un commentaire lyrique du récit. Poétique, elle ressemble à un chant qui tantôt laisse libre cours au sentiment et tantôt plonge dans la méditation. Nous verrons également qu'il s'agit plus précisément d'une voix plurielle, puisqu'elle contient à elle seule les voix de tous les personnages féminins de la nouvelle. C'est ainsi qu'elle se décrit et qu'elle finit par former en bout de ligne un tableau qui donne à voir la somme des univers intérieurs, le vécu et l'histoire propres à ces femmes. Comme ces derniers sont de nature chaotique, on comprend à quel point le caractère fragmentaire du texte, de sa typographie et de sa narration servent à illustrer la réalité complexe, voire désarticulée de l'existence des Algériennes. On peut aussi constater que cette structure éclatée est à plusieurs niveaux proche du travail de Picasso lorsque celui-ci peint ses *Femmes d'Alger* dont il propose également une vision fragmentée.

La nouvelle « Les Morts parlent » se déroule dans l'espace d'une seule journée. Le récit s'élabore quant à lui en trois étapes, chacune correspondant à l'une des trois grandes parties distinctes du texte. La première partie met en scène un cadavre, celui de l'aïeule Yemma Hadda qui est exposé dans un salon et autour duquel sont regroupées plusieurs femmes, parentes ou amies de la défunte, venues se recueillir avec pitié. La

deuxième partie raconte le déroulement du service religieux qui a lieu juste après l'épisode du salon funéraire et qui conduit à l'enterrement de l'aïeule. La troisième partie enfin, très courte, propose quelques réflexions qui font suite aux obsèques. Notre analyse se concentrera surtout sur la première section de la nouvelle qui est nettement plus longue et plus étoffée que les suivantes.

Dès le début de la première partie, la voix narrative principale, impersonnelle et omnisciente précise que le corps inerte de Yemma Hadda est placé au centre d'une pièce dans une assez grande propriété : « Exactement au centre de la pièce, le cadavre⁸⁹ ». Yemma Hadda occupe donc, dans ce contexte initial, non seulement le centre du décor, mais aussi le centre de l'attention. Or cette position est lourde de signification et de conséquence, car Yemma Hadda occupe également le centre de l'intrigue dont elle définit et oriente les grands axes de développement.

La nouvelle apprend par ailleurs rapidement au lecteur que la mort de l'aïeule a été causée par un silence qui a duré cinq ans. C'est un des nombreux personnages féminins du texte qui apporte cette information : « - [...] ces cinq années de silence ont tué la vieille⁹⁰ ». Le récit raconte plus précisément que pendant toute cette période, Yemma Hadda a douloureusement attendu seule le retour tant espéré d'un fils (Hassan) parti se battre au front. Ne recevant point de nouvelles, le silence, le doute et l'incertitude ont fini par la tuer. Le mutisme, on le voit, peut donc à lui seul assassiner une femme arabe. De ce point de vue, briser le silence et en sortir devient alors presque nécessaire à la survie des Algériennes, sans quoi elles se retrouvent condamnées à mourir. La

⁸⁹ *Ibid.*, p. 89. Il est à noter que cette phrase revient à la manière d'un leitmotive tout au long de cette nouvelle, notamment aux pages 91 et 101. Une insistance est donc portée sur le fait que Yemma Hadda occupe le centre du décor.

nouvelle s'inscrit habilement dans cette délicate réalité en proposant derrière l'explication première de la mort de Yemma une vérité qui touche en fait de près le destin de chaque femme arabe. Voilà pourquoi il est question dans ce récit de renverser la situation tragique dans laquelle a péri l'aïeule, pour permettre aux autres femmes de ne pas faire la même erreur, de sauver leur vie en abandonnant le mutisme pour mieux conquérir l'espace de la parole. Le décès de Yemma exhibé au centre du décor devient, pour les femmes qui en sont témoins, l'exemple même de ce qu'il ne faut plus faire, c'est-à-dire s'enterrer dans la solitude et le silence. Il devient aussi le prétexte du rassemblement de ces femmes qui, une fois regroupées autour du linceul, trouvent de cette façon le moyen de s'arracher à la solitude, parvenant ainsi à une collectivité typiquement féminine et donc, particulièrement nouvelle, solidaire, voire révolutionnaire. Bien plus, elles trouvent dans ce nouveau lieu commun l'occasion de rompre avec le silence et de s'ouvrir naturellement à la parole.

De ce groupe de femmes ne tardent donc pas à s'élever des voix qui, en chœur, finissent par n'en former plus qu'une, forte, unificatrice et libératrice : « À l'enterrement de l'aïeule, les conversations vont bon train⁹¹ », rapporte la voix narrative principale du texte. Parmi les Algériennes présentes, il faut mentionner qu'il y en a une sur laquelle la nouvelle porte une attention non négligeable. Elle s'appelle Aïcha. Au fil du récit, le lecteur constate assez vite que cette femme s'affiche effectivement comme un individu « à part », distinct, voire supérieur aux autres dont il semble s'isoler tout en les dépassant curieusement et inexplicablement, sans raison

⁹⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁹¹ *Ibid.*, p. 85. Il s'agit là d'une phrase qui est souvent reprise telle quelle, encore à la manière d'un leitmotive, notamment à la page suivante ainsi qu'à la page 109. Nous soulignons.

particulière. Contrairement aux autres invitées bavardes qui forment un groupe de discussion ainsi que de prières visiblement homogène et dense autour du cadavre de Yemma, Aïcha demeure extérieure à ce rassemblement qu'elle observe seule, à distance, très sérieusement et très silencieusement. Elle demeure muette la plupart du temps et les rares fois où elle prend parole, ce n'est que pour penser à voix haute sans jamais engager une discussion avec un autre personnage. Ses paroles sont alors placées entre guillemets et figurent en retrait du texte principal, contrairement à tous les autres dialogues de l'ensemble des protagonistes féminins de la nouvelle qui sont toujours annoncés par des tirets en alinéa. Cet agencement typographique est intéressant puisqu'il illustre bien la position solitaire d'Aïcha par rapport au reste de la foule dans la nouvelle. De la même manière, ses paroles sont isolées des autres dialogues du récit auxquels elles ne se mêlent jamais.

Ne s'infiltrant pas du tout dans la horde ou dans le caquetage des femmes qui profitent de leur rassemblement pour discuter de leur passé, de celui de la défunte ou encore de celui d'Aïcha, cette dernière préfère donc de loin en être le témoin oculaire attentif, étrangement fascinée, absorbée, obsédée par absolument tout ce qu'elle regarde, observe et entend. La voix narrative principale du texte souligne que : « Aïcha s'absente du brouhaha. Mais son regard lentement circulaire saisit chaque visage. Perçoit de chaque groupe l'émotion bourdonnant⁹² ». Aïcha n'existe qu'à travers la vision qu'elle a des visiteuses et de leurs bavardages, de leurs voix... De ce fait, elle devient

⁹² *Ibid.*, p. 89.

une sorte d'œil immense⁹³ qui embrasse, capte, enregistre, photographie, fige et fixe tout ce qu'il croise. La métonymie est parfaite.

Aïcha jette donc ici et là de multiples regards qui ne tardent pas, par ailleurs, à proposer une série d'images de plus en plus précises. La nouvelle en fait très progressivement une description des plus minutieuses et des plus fidèles, jusqu'à être sensible aux formes, aux couleurs, à leurs tons et même à l'intensité de la lumière qui baigne le décor. Cette série de citations en témoigne : « Quelques chevelures noires et luisantes entrevues, des visages marbrés de rougeur⁹⁴ », « Images fixes, comme arrêtées derrière son regard⁹⁵ [...] », « Lumières brisées des lampes à pétrole, [...] Ombres sur les murs des bras nus dressés⁹⁶ [...] », « Le drap mortuaire [...] dessine la forme de la tête, continue le corps en un léger cône au niveau de l'estomac [...]. Au bout, les pieds formant deux cornes⁹⁷ », « Partout, corps de femmes amoncelées, comme des taches d'hirondelles engluées. Par plaques bigarrées [...]. Face de Hadda entrevue : paupières enfoncées dans chaque orbite, ligne longue du nez fort, teinte de cire qui blanchit tout⁹⁸ ». La liste de ces descriptions est très longue et particulièrement riche. Ceci sans compter que même l'invisible de nature tient à être vu et décrit par le biais de l'imaginaire et donc, à travers toute une suite de métaphores : les voix féminines, par exemple, qui, on le sait, occupent le plus grand espace du récit, prennent soudainement corps et vie à même le discours. Par exemple, il arrive un moment où

⁹³ Nous pourrions dire un « œil inquisiteur » ou encore « un œil unique scrutateur » comme le précise le texte lui-même (*ibid.*, p. 101-102).

⁹⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 88. Il faut noter que cette citation figure aussi dans le texte en retrait sur la page. Voir note 71. Nous soulignons.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 89-90.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 92.

Aïcha regarde une femme parler et le discours un peu triste de cette dernière prend l'allure d'une « immuable soie de peine tendue sur ses traits, froissant les coins des paupières⁹⁹ ». Un autre exemple propose quant à lui de décrire le brouhaha des visiteuses à travers l'image d'une barque : « Le brouhaha dérive dans une lenteur molle, telle une barque éphémère¹⁰⁰ ». Des « images-son » prennent donc naissance ici. De fil en aiguille, le lecteur, à force de se laisser entraîner dans un tel courant d'images, accrochant du regard au passage des mots tels que « dessin » ou « ligne », finit par voir très clairement dans sa tête un tableau prendre forme. Les images qui naissent de l'activité d'observation d'Aïcha, quoique éparses *a priori*, ne tardent pas à s'assembler au sein d'une seule grande image à caractère pictural. Le mot « tableau » finit d'ailleurs par surgir lui-même au cœur de ces descriptions en puissance, donnant l'impression d'émerger naturellement du texte : « Tableau soudain irréel pour Aïcha immobile¹⁰¹ », est-il écrit.

Aïcha incarne donc un personnage qu'il est possible de rattacher à la figure d'un peintre, car cette jeune femme se comporte de manière à « peindre » une toile : elle ne parle certes pas, mais cela ne signifie guère qu'elle refuse de s'exprimer. Au contraire, sa parole, son moyen d'expression est l'image. Son œil se promène attentivement et retient des images, parfois des « visions muettes¹⁰² » comme le précise le texte, parfois des visions parlantes, des « images-son » comme celles qui ont été décrites plus haut. Les voix participent à la création d'images et vice-versa. Tout à coup, les voix se voient. Depuis le début, nous avons établi que seule la voix épanchée des femmes

⁹⁹ *Ibid.*, p. 88.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 89.

arabes pouvait donner à voir leur univers intérieur secret et complexe en le découpant dans ses moindres angles. Nous avons perçu cette voix comme un outil d'exploration privilégié de l'identité féminine. Pour finir, nous l'avons ainsi comparée au pinceau de Picasso dont elle épousait les mêmes techniques de travail, puisqu'au niveau de la représentation ces deux instruments s'ingéniaient à « disséquer » la *Femme d'Alger* pour en faire sortir les vérités cachées. Sachant cela et n'oubliant pas que, dans le contexte de la nouvelle « Les Morts parlent », les voix prennent également part à la formation des images nées dans l'œil d'Aïcha, il devient alors tentant de voir en réalité derrière ce personnage la présence de l'esprit créateur propre à Picasso : les voix des visiteuses qui se remémorent bruyamment leur passé concourent à créer une sorte de tableau qui pourrait être le tableau de leur propre intériorité mise à nu. Chaque bribe de voix que retient Aïcha prend la forme d'un coup de pinceau qui a l'aptitude de définir un trait de la personnalité caractéristique de la femme d'où émerge la parole. Les bribes sonores glanées à droite et à gauche s'accumulent ainsi peu à peu dans l'œil d'Aïcha, deviennent métaphores et s'agencent lentement pour enfin s'ériger en toile unique où une seule « voix » féminine contient en elle-même toutes les autres. Bien qu'elle soit mise au monde par le biais d'Aïcha, elle se détache du personnage pour devenir autonome, un peu comme l'œuvre d'art qui se détache de son maître pour embrasser une vie qui ne sera plus que la sienne. Et cette « voix » correspond à celle que nous avons décrite plus haut dans ce chapitre : placée en retrait sur la page et soulignée en italique, elle est subjective, s'exprime donc à la première personne du singulier et prend le relais du récit qu'elle continue de narrer de manière omnisciente.

¹⁰² *Ibidem.*

Elle demeure par ailleurs anonyme pour respecter le caractère pluriel et collectif qui la rattache à plusieurs femmes à la fois dont elle devient le porte-parole évident, au nom desquelles elle s'exprime, déclamant haut et fort leurs moindres états d'âme et leurs questionnements, leurs rêves et leurs tourments, donnant à voir chacun de leurs tons, de leurs accents, de leurs formes, de leurs angles et de leurs couleurs, ainsi étudiés à fond : « *Moi donc je suis la voix collective [...], je résume le dessin de vie*¹⁰³ ». Cette « voix » redonne vie, assure la survie des Algériennes que le passé a voulu enterrer, assassiner à même le silence. Algériennes que l'on a cru mortes depuis trop longtemps et qui se relèvent de leurs cendres, qui ressuscitent et qui n'ont plus peur de parler : chuchotement bourdonnant dans la « voix » ainsi présentée et « illustrée ».

Bien sûr, un tel tableau doué d'une aussi grande éloquence est loin de prendre forme d'un seul coup. Il s'élabore plutôt au fur et à mesure que les voix captées par Aïcha s'y ajoutent. Plus précisément, il se complète très exactement en trois temps trois mouvements en chevauchant les trois parties de la nouvelle dont les dernières lignes sont d'ailleurs consacrées à la « touche » finale de la « voix ». Il est possible de procéder à un dénombrement précis de ces étapes, car on le sait maintenant, celles-ci apparaissent toujours en italique dans la nouvelle lorsqu'elles se manifestent¹⁰⁴.

Au moment où le tableau est sur le point de s'achever dans la troisième partie du récit, un nouveau personnage entre en scène. Il s'agit d'une chanteuse aveugle. Son arrivée pour le moins impromptue n'est pas sans aider le lecteur à comprendre la nature de la « voix » qui s'élance du tableau produit par le texte. En fait, pour tout dire, la

¹⁰³ *Ibid.*, p. 127 à 129.

chanteuse aveugle correspond en quelque sorte à une incarnation vivante de cette « voix ». Dès qu'elle se met à chanter, les voix de toutes les femmes alentour s'élèvent, sans exception, celle d'Aïcha y compris, et vont se mêler à son chant, à sa voix, pour n'en former plus qu'une. C'est donc dire qu'à travers la voix de la chanteuse se trouvent réunies toutes les voix des Algériennes de la nouvelle, exactement de la même manière que la « voix » du tableau qui porte en son sein les murmures de chaque femme. Lorsque la narration principale du récit reprend le discours, on peut lire :

Sa voix [...] devenait comme la mère obscure de tous [...]. Voix de toutes les mères [...], - Dieu est le seul Dieu... reprirent en chœur plusieurs vieilles de l'assemblée [...]. La mélodie collective monta plus ample [...]. [...] Vaincue par l'émoi esthétique, Aïcha se mit enfin à pleurer [...], reprit le *lamento*¹⁰⁵ [...].

La chanteuse aveugle résume en elle-même le caractère à la fois sonore et invisible du chant, de la voix : la chanteuse chante, fait entendre sa voix, mais sa cécité rappelle que cette voix demeure invisible pour les yeux. Par contre, « l'émoi esthétique » que provoque la chanteuse dans l'assemblée des visiteuses montre qu'à défaut d'être visible pour les yeux, la voix peut être clairement vue par les yeux du cœur dont elle ouvre et éveille l'émotion, auprès duquel elle sait faire apercevoir le sanglot féminin. Il s'agit là d'une belle réflexion que le personnage aveugle propose et impose, afin que le lecteur puisse en bout de ligne déchiffrer la « voix » *visible* du tableau à travers, certes, de multiples métaphores imaginaires, mais aussi et surtout à travers son cœur. Univers *a priori* invisible pour les yeux, mais qui finit par devenir visible pour le cœur quand celui-ci sait s'y ouvrir.

¹⁰⁴ C'est-à-dire aux pages 89, 104 et 127 de la nouvelle. La voix traverse en effet toutes les parties de la nouvelle pour s'exprimer une dernière fois à la toute fin de la troisième partie qui est aussi la dernière partie et donc, la conclusion du récit.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 96 à 98.

À la fin de la nouvelle, lorsque la chanteuse aveugle termine son chant, lorsque toutes les visiteuses autour d'elle arrêtent aussi de se lamenter et lorsque parallèlement à cela le tableau finit par être bel et bien formé, absolument tout ce qu'il avait à dire, à confier et à révéler semble alors, à ce moment-là, s'être délivré des femmes, de leurs voiles ainsi que de leur silence ancestral. La question qui se pose donc aussitôt est la suivante : à cet instant précis du récit, du recueil, Djébar a-t-elle enfin atteint, réalisé son objectif qui fut au départ, rappelons-le, de libérer l'Algérienne, notamment pour lui donner le droit à la parole et, par la même occasion, le droit de vivre ainsi que de circuler à l'extérieur des murs du harem sans voile, cela en proposant une réécriture des tableaux de Delacroix et de Picasso dans son œuvre ?

La réponse ne peut être que largement positive et affirmative, puisque la nouvelle « Les Morts parlent » porte les femmes au sommet de leur expression. Comme l'indique son titre, elle leur redonne parole et vie après que des siècles et des siècles d'histoire malheureuse les aient ensevelies. Mais il importe de préciser dans les lignes qui suivront qu'elle n'en reste pas là et qu'elle va aussi bien au-delà de cette simple « résurrection ». En conclusion de la première partie de la nouvelle, on découvre que le fils de la défunte Yemma Hadda finit par revenir des lointaines montagnes où il est allé se battre en guerre pendant des années. La narration principale nous informe en effet que : « Du premier étage, Hassan apparut, tête au regard grave par-dessus la balustrade¹⁰⁶ ». Ce grand retour pour le moins inattendu peut être interprété de façon intéressante. Hassan est un bel homme dans la force de l'âge. Il incarne donc la jeunesse, le renouveau, l'espoir aussi. Il arrive de loin et sa réapparition ressemble à un

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 104.

heureux présage pour les femmes, car loin d'appartenir aux générations passées, à leurs mœurs, leurs mentalités ou leurs traditions, Hassan appartient plutôt à la nouvelle génération d'hommes que la guerre a transformés. La narration-cadre du texte ajoute plus loin : « Hassan [...] décidait pour le lendemain, d'une voix lente. Un accent nouveau, dans son parler¹⁰⁷ [...] ». En resurgissant, cet homme apporte avec lui le changement et donc, des promesses de transformation déterminantes, significatives pour l'avenir des femmes entre autres choses.

L'aïeule Yemma, quant à elle, prend alors l'allure d'une vieille Algérienne qui a fait son temps, car porteuse d'une mémoire lourde en souffrances et en injustices pour ses sœurs de race et de sang, elle représente un passé austère et impitoyable auquel les femmes d'aujourd'hui ne veulent plus se plier. La mort de Hadda et son enterrement décrivent bien la nécessité d'inhumer les sombres années d'hier pour envisager un avenir meilleur.

Dans la deuxième partie de la nouvelle, un personnage nommé Saïd qui fut le métayer et le confident le plus proche de l'aïeule, manifeste d'ailleurs au nom de Hadda le désir d'ensevelir le corps dans les montagnes, là d'où provient justement Hassan, là où la guerre a sévi pendant plusieurs années, là où le passé règne et a été marqué par la violence. La voix narrative principale du récit rapporte que : « La veille, il avait formulé le désir, devant Hassan, de transporter la dépouille à la montagne¹⁰⁸ ». Ce souhait des plus symboliques marque la volonté de refouler sous terre, dans un lieu et un espace éloignés susceptibles d'être oubliés, la vieillesse dont les années difficiles ne demandent plus qu'à quitter le monde des vivants et des survivants. Juste après, on

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 105.

peut lire : « Saïd [...] sut que le passé était fini. [...] Tout commençait, on enterrait qui, une vieille femme ? On enterrait la tristesse, la noblesse aussi et son impitoyable austérité¹⁰⁹ ». Ainsi le retour de Hassan symbolise-t-il le retour de l'espoir.

Saïd est le personnage central de la deuxième partie de la nouvelle aux côtés de Hadda dont il est presque le double, mais masculin. Jusqu'à présent, tous les personnages féminins du récit ont, sans exception, à un moment ou à un autre, eu l'occasion de s'exprimer librement sur leur personne, leurs sentiments et leur histoire. Seule Hadda est demeurée un mystère pour le lecteur. Morte, elle n'a pas été en position de pouvoir révéler qui elle était et les femmes recueillies à son chevet n'en ont pas assez parlé pour tout éclaircir à son sujet. Or c'est précisément à ce niveau que Saïd intervient : tout au long de la deuxième partie, il se remémore, durant le service religieux qui doit se conclure par l'enterrement de l'aïeule, la vie passée de cette dernière et ce, dans les moindres détails. Ainsi, même les plus grands secrets de Hadda sont dévoilés aux yeux du lecteur. L'intérêt de cette réminiscence ne réside pas tant dans son contenu que dans la manière dont elle s'opère. Le texte ne nous transmet pas ce souvenir d'un seul coup et de façon linéaire. Il le révèle uniquement par bribes éparses qui viennent entrecouper le récit du service religieux, lequel, par contre, se livre dans une forme continue. Il est facile de savoir quand l'intrigue principale du texte est interrompue pour laisser place aux souvenirs de Saïd. Quand ce n'est pas tout simplement le récit-cadre qui le prend en charge, le passé de l'aïeule est soit raconté sous la forme d'un dialogue qui n'est autre chose qu'une pensée prononcée à voix haute par Saïd, soit narré par la voix impersonnelle et omnisciente du texte qui

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 121.

s'affiche en retrait sur la page, isolée du récit principal. C'est donc au lecteur que revient le rôle de saisir ces courts morceaux de mémoire pour à la fin essayer de les reconstituer en une seule vision. Quand la deuxième partie de la nouvelle prend fin et que le cercueil de Yemma Hadda fait son entrée au cimetière, les hommes qui le portent ainsi que tous les autres sont décrits de manière à résumer et à illustrer justement cette idée d'éclatement : « Un homme du cortège s'avança pour pousser la porte du cimetière. Les porteurs reprirent leur charge, les suivants s'éparpillaient sans ordre jusqu'au trou là-bas, monticule de terre fraîche de part et d'autre¹¹⁰ ». Face à une telle image, on ne peut que constater à quel point le thème de la fragmentation revient en force ici, lequel, encore une fois, nous permet d'établir des rapprochements entre l'écriture de Djébar et le travail de Picasso.

Le fait que ce soit un homme (Saïd) qui, tout à coup, fasse la lumière sur les vérités occultes d'une femme (Yemma Hadda) et le fait que ce soit aussi un homme (Hassan) qui s'amène du fin fond du passé pour apporter avec lui le signe d'un futur prometteur, notamment et surtout pour les femmes, n'est pas innocent. Il y transparaît une tentative de réconciliation entre l'homme et la femme arabes après une longue période de séparation entre eux, car on le sait, nulle relation réelle n'existait entre ces deux êtres par le passé. L'un ne communiquait guère avec l'autre et ne partageait rien.

Pour en revenir à Hassan, par exemple, il semble être animé par des valeurs différentes. On apprend en conclusion de la première partie de la nouvelle qu'il est le cousin d'Aïcha et, chose étonnante, dès son retour, une libre conversation prend naissance entre eux. La narration principale du texte rapporte que : « [...] la

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 122.

conversation s'établit entre Hassan et Aïcha. Première paroles depuis tant d'années¹¹¹ ». Mais cette conversation laisse vite place à une espèce de trouble délicieux : ces deux jeunes gens auraient pu par le passé être animés l'un pour l'autre d'un amour et d'un désir naissants, mais la guerre a empêché une telle chose de se produire. Le retour de Hassan laisse cependant place à la possibilité de donner enfin vie à cette idylle. On peut lire plus loin, à ce propos, les mots suivants : « ... La première fois, Aïcha, vingt ans à peine. [...] devant Hassan, seize ans seulement mais homme. [...]. Aïcha troublée par la beauté adolescente, l'espoir virevoltant, mais immobilisé [...]. Dix ans après, le mot revient, l'espoir ressuscité¹¹² [...] ». Sur ce point, la nouvelle va donc jusqu'à suggérer la possibilité d'une véritable liaison entre un homme et une femme algériens. C'est justement dans cet ordre d'idées que le récit va bien au-delà de la simple libération de la femme, car il permet également à la femme d'envisager une réelle relation avec l'homme. Du moins, la nouvelle lui donne la permission d'y croire. Le rapprochement qui s'opère dans ce sens entre Hassan et Aïcha traduit très exactement ce que Djébar a voulu démontrer en s'alliant à Delacroix et à Picasso dans la réalisation de son projet littéraire *Femmes d'Alger* : elle a voulu montrer que dans l'art une entente féconde, fondée sur l'amour et sur le juste partage, était possible entre les deux sexes à défaut d'exister dans la réalité de l'Algérie. Comme Aïcha prend part, on l'a vu, à la production d'un tableau dans la nouvelle, on a presque l'impression que cette implication « esthétique » lui permet de vivre aussi par le biais de l'art ce que d'autres femmes arabes ont peine à expérimenter autrement, à

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 122.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 105.

¹¹² *Ibid.*, p. 107.

savoir une relation de qualité avec l'homme. Djébar, l'Algérienne de naissance, connaît cette aventure « esthétique » avec deux hommes du passé (Delacroix et Picasso), et Aïcha en a aussi l'opportunité avec un homme qui vient lui aussi du passé (Hassan). Au terme de la nouvelle « Les Morts parlent », il est donc possible d'affirmer qu'à ce stade du recueil, Djébar a finalement réalisé avec succès un passage entre la peinture et l'écriture, à travers lequel la femme algérienne a par ailleurs non seulement pu s'affranchir du mutisme, mais aussi de la claustration.

« Jour de Ramadhan » et « Nostalgie de la horde »

Le récit « Les Morts parlent » doit donc être considéré comme un coup d'envoi de la libération verbale et physique de la femme, car dans les deux nouvelles suivantes qui sont particulièrement brèves¹¹³ - « Jour de Ramadhan » et « Nostalgie de la horde » -, plus rien ne semble entraver la mise au monde du discours féminin. Les personnages n'ont plus besoin de prétexte pour donner libre cours à leur envie de s'exprimer naturellement ou de vivre sans contrainte. Alors que dans les récits précédents, on l'a vu, la mort et les grands drames de l'existence expliquaient logiquement, voire autorisaient l'épanchement des voix, dans les deux dernières nouvelles du recueil, aucun événement particulier n'a besoin de se produire pour que les femmes puissent parler. Ces nouvelles n'ont pas été soumises à un découpage particulier, contrairement à celle qui la précède. Dès les premières pages et ce, jusqu'à la fin, elles présentent des mères et des filles qui se plaisent à rester ensemble pour discuter ouvertement. Les unes se souviennent, les autres racontent, rêvent, espèrent : « - Je me rappelle,

¹¹³ Étant donné leur brièveté et les nombreux points communs qu'elles partagent, nous proposons d'étudier sommairement ces deux nouvelles ensemble et non séparément.

murmurait Houria [...], c'était l'hiver ! – Non, l'automne, corrigeait la seconde¹¹⁴ » (« Jour de Ramadhan »), « - Petite mère, suppliait Nfissa dans le lit, blottie contre l'aïeule, parle-nous de ton époux¹¹⁵... » (« Nostalgie de la Horde »). L'échange devient d'une importance capitale au sein des conversations, comme on peut le constater ici, et incarne le sujet central, le thème majeur de ces petits textes.

La narration, quant à elle, est prise en charge par une voix impersonnelle et omnisciente, mais on constate qu'au fil de la lecture elle a tendance à s'effacer de plus en plus d'une nouvelle à l'autre et ce, en laissant vers la fin du recueil presque toute la place aux dialogues qui se multiplient alors et se succèdent sans être interrompus par le récit. En somme, les dialogues débordent du texte et finissent par prendre le pas sur la narration qui devient quasi inexistante. En bout de ligne, le tout finit donc par ressembler étrangement à une forme d'écriture théâtrale puisque l'essentiel du contenu, de l'intrigue, bref, du récit, est assumé non pas par la narration qui n'est presque plus que décorative à la limite, mais par les dialogues. Il arrive même que la narration interroge la clarté des informations apportées par les dialogues, comme si elle participait à leur élaboration et non le contraire. Par exemple, on peut lire cette question que la narration introduit dans le texte « Nostalgie de la horde » suite au long récit que fait une aïeule de son passé en compagnie de ses filles sous la forme d'un monologue : « Est-ce à cause de toutes ces évocations que l'aïeule s'est remise à aller à la mosquée du village¹¹⁶ ? ». Le monologue de l'aïeule, quant à lui, a ceci d'intéressant qu'il propose toute une série de dialogues qui mettent en scène des conversations

¹¹⁴ Début de la nouvelle « Jour de Ramadhan », *ibid.*, p. 131.

¹¹⁵ Début de la nouvelle « Nostalgie de la horde », *ibid.*, p. 135.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 138.

familiales ayant marqué la vie de l'aïeule et que celle-ci rapporte à même son discours :

- Votre aïeul, reprit l'aïeule – que Dieu l'ait en sa miséricorde ! – avait cinq fils, parmi lesquels votre grand-père... Le premier, Baba Taieb, avait une manie : à intervalles réguliers, il poussait un rugissement : - O Allah ! Quelquefois ses frères, gênés, le réprimandaient : - Dis le nom de Dieu en toi-même, ou entre tes lèvres, mais pourquoi ce cri¹¹⁷ ?

Au cours des dernières lignes du recueil, le texte évolue donc ainsi à travers une structure plutôt complexe puisque des dialogues se retrouvent enchâssés dans d'autres dialogues qui à l'occasion s'avèrent être de véritables monologues. Les pages sont pleines de tirets annonçant des dialogues ou des monologues qui sont à leur tour entrecoupés par d'autres tirets et qui introduisent des bribes de conversations enchâssées. Résultat ? Une telle présentation typographique illustre encore le caractère fragmenté des souvenirs qui ne se dévoilent jamais d'un seul coup, mais seulement par petits bouts dans l'écriture de Djébar. Il est donc à nouveau possible de rapprocher ici cette technique d'écriture de la technique de travail de Picasso.

En conclusion, on peut réaffirmer que l'espace de la mémoire est omniprésent dans l'ensemble du recueil *Femmes d'Alger*, mais de façon plus marquante encore dans les dernières nouvelles qui le composent. Les femmes sont appelées à parler, tandis que d'autres les écoutent, proposent des commentaires... Ce sont généralement, on l'a vu, les grand-mères, les aïeules qui prennent parole, car elles sont les dépositaires d'un savoir et d'une expérience qui, une fois transmises aux femmes plus jeunes ainsi qu'aux filles, ne demandent plus qu'à être « réinterprétés » et assimilés autrement par les nouvelles générations. Dans le texte « Nostalgie de la horde », on peut voir cette

réalité être clairement mise en scène. L'aïeule du récit affirme que, en parlant de sa belle-mère : « - Durant ces huit ans, dans son coin, elle me parlait, elle me parlait ! Je l'écoutais¹¹⁸... ». Et bien entendu, cette grande couvée de témoignages promet de se transmettre encore et encore, de mères en filles, tant et aussi longtemps que le sexe féminin existera. Les secrets d'hier deviennent ainsi les révélations d'aujourd'hui, et les guides de demain. Les innombrables héritières du passé peuvent autrement dit se servir de leur legs pour tâcher d'évoluer, de ne pas commettre les mêmes erreurs que d'autres ayant existé avant elles. Elles peuvent en tirer enseignement et profit afin de jeter un regard neuf sur leur avenir.

C'est sur cette note que le recueil prend fin, portant à terme le projet initial de son auteure qui était de restituer aux femmes une identité profonde, de délivrer leur existence de tout interdit, de leur garantir une véritable renaissance au monde islamique, une reconnaissance dans l'univers arabo-musulman et ce, à travers l'art, la littérature et l'esthétique.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 139.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 142 (dernière page du recueil et donc, de la nouvelle « Nostalgie de la horde »).

CONCLUSION

Femmes d'Alger dans leur appartement est sans conteste l'une des œuvres littéraires les plus capitales et les plus intéressantes de Assia Djébar. Lors de sa parution en 1980, ce recueil de nouvelles a marqué un tournant décisif dans la vie professionnelle de l'auteure algérienne. Il est apparu à une époque charnière après dix ans de silence au cours desquels Djébar avait totalement cessé d'écrire. Son dernier roman, *Les Alouettes naïves*, remontait effectivement à 1968 et la décade suivante, l'auteure avait reconquis l'espace de la création artistique à travers le cinéma plutôt que la littérature. Son film, *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* (1978), a ainsi été réalisé une année avant la rédaction de *Femmes d'Alger* (1979-1980) qui, au départ, devait être le fruit d'une seconde production cinématographique, mais qui, face à l'œil défavorable de la critique, est finalement devenu l'objet d'une entreprise littéraire. Deux années plus tard, en 1982, Djébar est revenue au cinéma en proposant cette fois un long métrage intitulé *La Zerda ou les chants de l'oubli*.

La question du visible et de l'image, on le voit, entoure de très près le projet de *Femmes d'Alger*, qui existe d'abord en germe dans *La Nouba* avant de se réaliser à travers une perspective d'écriture picturale. En empruntant son titre aux célèbres tableaux de Delacroix et de Picasso et en s'inspirant de ces chefs-d'œuvre pour raconter l'histoire des femmes d'Alger avant, durant et après la guerre d'indépendance, le recueil entretient en effet un rapport dialogique avec la peinture, s'inscrit dans un travail à caractère intermédial qui met simultanément en jeu la participation de l'image picturale et du texte littéraire dans la rédaction du livre. Or il s'agit là d'une toute nouvelle esthétique pour Assia Djébar qui, auparavant, n'avait jamais fait appel à plusieurs médias différents dans l'écriture de ses premiers romans. Les œuvres de jeunesse de l'auteure algérienne mettaient en scène des héroïnes qui

s'exprimaient à la première personne du singulier et derrière lesquelles Djébar se cherchait, se racontait involontairement. Ne supportant pas d'être ainsi, malgré elle, entraînée dans le courant de l'autobiographie où elle avait l'impression de s'exhiber sans pudeur et sans raison, c'est de cette façon que l'écrivaine a cessé toute activité littéraire par la suite. Mais plongée dans son silence, Djébar a médité longtemps et a fini par trouver un moyen de sortir de son « impasse » autobiographique en transformant, dans son écriture, son « je » intime en un « je » collectif, universel. L'écriture autobiographique « singulière » devait autrement dit basculer dans une écriture autobiographique « plurielle » et déclamer une voix porteuse de toutes les voix féminines arabes de la planète. Pour pouvoir dire, écrire, développer cette nouvelle voix qui espérait également non pas « afficher » superficiellement l'Algérienne à la face du monde, mais la découvrir sous un regard neuf et authentique, Djébar avait justement besoin de trouver une nouvelle plume, une esthétique inédite, des techniques et des procédés d'expression encore inexplorés. C'est de toute évidence dans le recueil *Femmes d'Alger* qu'a été mise en œuvre pour la première fois cette nouvelle voix littéraire « plurielle » que l'écriture à caractère intermédial - elle aussi aux prises avec plusieurs « voix » médiatiques (picturale, littéraire, cinématographique, etc.) - a par ailleurs su rendre particulièrement bien.

C'est en outre également la première fois que Djébar pratique le genre de la nouvelle littéraire lorsqu'elle rédige ses *Femmes d'Alger*. Pourquoi choisir la « nouvelle » littéraire comme cadre d'expression pour sa « nouvelle » voix ? Fort probablement parce la nouvelle, genre polymorphe, se prête efficacement à la réécriture d'un tableau. La nouvelle, comme le tableau, rappelons-le, bénéficie d'un espace matériel restreint à l'intérieur duquel tout doit donc être rapidement « montré ».

Chaque détail prend alors de l'importance et chaque élément doit jouer un rôle précis, voire indispensable dans la structure de l'ensemble, si bien qu'en bout de ligne l'œuvre semble représenter un tout fermé, parfaitement complet, solide et cohérent. Elle se retrouve pourvue d'une sorte de *plénitude signifiante*. Paradoxalement, puisqu'il y est en même temps impossible de « tout » dire et de « tout » montrer, la nouvelle, malgré le fait qu'elle soit dotée de cette *plénitude*, donne toujours l'impression que quelque chose s'est produit avant elle dès l'introduction et que quelque chose se produira après elle en conclusion. Il en va de même pour le tableau. Ainsi en regardant les *Femmes d'Alger* de Delacroix, nous pouvons imaginer ce qu'elles ont été avant leur entrée dans le harem. Nous pouvons aussi croire qu'elles vont se mettre à converser dès qu'on aura tourné le dos, alors qu'elles demeurent silencieuses tant qu'on les regarde. Du coup, on peut même songer à ce qu'elles diront. L'entreprise de Djébar qui consiste à vouloir faire parler les femmes muettes de ce tableau, du moins à deviner ce qu'elles pourraient dire si la parole leur était donnée, montre à quel point les nouvelles *Femmes d'Alger* s'inscrivent dans une relation productive avec la peinture :

Je ne vois que dans les bribes de murmures anciens comment chercher à restituer la conversation entre les femmes, celles-là même que Delacroix gelait sur son tableau (Djébar, « Postface », *Femmes d'Alger*, op. cit., p. 64).

Le cadre limité dans lequel doivent prendre place le récit d'une nouvelle et l'image d'un tableau contraint aussi ces deux genres à présenter des mises en situation, des intrigues assez simples avec un nombre limité de personnages principaux. Bref, la liste des points communs que partagent la nouvelle et le tableau est longue et ne peut par conséquent qu'encourager un dialogue fécond entre eux dans l'espace d'une œuvre littéraire.

Dans chaque récit du recueil *Femmes d'Alger*, le nombre d'héroïnes est donc réduit au minimum et ce, même si parfois plusieurs figures secondaires gravitent autour d'elles. Ces héroïnes forment à elles seules le « tableau » de chaque nouvelle où elles jouent un rôle déterminant et par leur distribution, et par leur symbolique. Généralement, on en retrouve une seule ou deux à la rigueur d'un texte à l'autre. L'intérêt de ces personnages « individuels » réside aussi par-dessus tout dans leur caractère « pluriel », puisque la plupart du temps ils sont porteurs des voix de toutes les femmes qui les entourent dont ils deviennent alors les porte-parole, les fidèles représentants, les emblèmes. Citons à ce propos et à titre d'exemple, les deux personnages Fatma et Aïcha. Rappelons que Fatma, dans la nouvelle « Femmes d'Alger », était porteuse d'eau et masseuse au *hammam*. Habitante et gardienne du bain public, elle massait, lavait toutes les baigneuses dont elle entendait toutes les conversations... Après sa chute accidentelle sur une dalle et pendant qu'on la conduisait en ambulance à l'hôpital, évanouie, elle rêvait et se décrivait comme celle qui était pétrie de toutes les voix féminines d'Alger. Aïcha, quant à elle, dans la nouvelle « Les Morts parlent », était recueillie auprès du cadavre de l'aïeule Yemma Hadda parmi une assemblée de femmes bavardes et en prières dont elle s'était exclue pour pouvoir observer, entendre et enregistrer leurs discussions à distance, jusqu'à finir par en devenir la dépositaire. Ces exemples confirment ce qui a été dit plus haut concernant la volonté de Djébar de placer au sein de chaque héroïne, dans ses nouvelles, un ensemble de voix féminines exprimant une réalité plurielle, notamment celle des femmes arabes de son pays.

Et comme l'auteure algérienne s'est lancée sur les voies d'une écriture à caractère intermédiaire pour y parvenir, voilà pourquoi elle a rédigé son recueil *Femmes d'Alger*

dans la perspective d'un rapport dialogique avec l'image picturale. Nous savons que les *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix et *Les Femmes d'Alger, d'après Delacroix* de Picasso consistent en une méditation esthétique à propos des femmes algériennes, que n'étant pas présentés dans une continuité historique, rien ne permet de saisir le mouvement du temps qui les sépare et donc, l'évolution signifiante d'une telle méditation. Nous avons vérifié que Djébar, en disposant, intégrant et travaillant côte à côte dans son recueil les parcours stylistiques des deux peintres, a pu rétablir une continuité chronologique et signifiante entre eux : dans la première partie du recueil, la nouvelle « Femmes d'Alger » qui fait directement référence, par son titre, au tableau de Delacroix, est suivie de la nouvelle « La Femme qui pleure » qui pour sa part renvoie directement, par son titre elle aussi, à un tableau de Picasso. Les nouvelles de la deuxième partie du recueil proposent, quant à elles, une écriture qui possède de nombreuses affinités avec la technique de travail de Picasso. La rencontre, le dialogue entre la peinture et l'écriture, la nature, la mécanique et les conséquences d'un tel échange et d'une telle recontextualisation, voilà donc l'intérêt majeur qu'a constitué pour nous ce recueil.

Lors de nos analyses, nous avons pu étudier la manière dont Djébar a médiatisé les codes picturaux de Delacroix et de Picasso dans ses *Femmes d'Alger*. En déchiffrant d'abord ces codes au moment de sa « lecture » des tableaux, elle a ensuite créé des espaces diégétiques, façonné une esthétique littéraire qui lui ont servi d'espace médiateur entre la peinture et l'écriture de ses nouvelles.

On sait que Delacroix, animé par l'amour des objets, l'ivresse du sentiment et la frénésie de l'imagination, a peint des *Femmes d'Alger* à l'image de son propre rêve, tels des petits bijoux ou des statuettes décoratives. Soucieuse de donner à voir la part

invisible et refoulée, la réalité métaphysique occultée de ces femmes « rêvées », on a vu que Djébar a donc exploité l'espace du rêve et ses procédés d'expression freudiens (condensation, figuration, déplacement, symbolisation) dans son recueil pour retravailler les *Femmes d'Alger* de Delacroix et montrer ce qu'elles cachent. Cette stratégie d'écriture était efficace dans la mesure où, on l'a précisé, le travail pictural peut être considéré comme un travail mental semblable à celui du rêve. Et cette stratégie était d'autant plus appropriée que des rapports existent aussi entre ce qui constitue le contenu ainsi que la facture de la nouvelle littéraire et la matière structurelle du rêve : dans ces deux espaces, il n'est en effet pas rare de voir s'opérer des mécanismes analogues d'expression.

On a pu découvrir par ailleurs que Picasso s'est livré à une technique de travail répétitive en proposant 14 versions des *Femmes d'Alger*. Il s'agissait là d'un exercice modulateur qui visait à fragmenter le sujet féminin afin de l'étudier sous tous ses angles particuliers. Mû par des pulsions freudiennes d'emprise et de maîtrise, Picasso s'est ainsi emparé de ce que le passé pictural lui a légué – à savoir les *Femmes d'Alger* de Delacroix – pour les disséquer au pinceau et en maîtriser par conséquent chaque facette. En donnant à ses personnages féminins la possibilité de se souvenir sans cesse de leur passé afin qu'ils le répètent au présent, on a constaté que Djébar a réussi à les animer des mêmes pulsions qui ont habité Picasso lors de son travail pictural : comme le peintre cubiste, les femmes des nouvelles se réapproprient leur passé en le racontant de manière répétitive par bribes au quotidien et finissent ainsi par en maîtriser le contenu peu à peu avec le temps. L'espace de la mémoire est donc l'espace médiateur auquel a eu recours Djébar pour établir des correspondances entre l'art du peintre cubiste et les courts récits de son recueil. Le souvenir étant également, par ailleurs, un

travail mental semblable à celui du rêve et donc, de la peinture, on comprend maintenant pourquoi ces trois espaces ont pu communiquer aussi facilement et librement entre eux au sein du recueil *Femmes d'Alger*.

Il y aurait en outre beaucoup de choses à dire concernant la manière dont le cinéma a influencé l'écriture des nouvelles *Femmes d'Alger*. Il ne faudrait pas oublier qu'un scénario a servi de base pour, notamment, le récit éponyme du recueil qui à bien des niveaux utilise un discours, un style proprement filmiques, cadre, véhicule des images comme le ferait un objectif et adopte une structure globale voisine de celle que privilégient les scénaristes dans leur travail.

En fait, on pourrait même aller plus loin et envisager d'étudier plusieurs œuvres littéraires de Djébar sous cet angle. Nous faisons bien entendu allusion ici à des romans qui ont été publiés après la parution de *Femmes d'Alger* et qui sont les héritiers de l'écriture à caractère intermédial expérimentée pour la première fois dans ce recueil : *L'Amour, la fantasia* (1985) et *Vaste est la prison* (1995) en sont quelques exemples. Peinture, cinéma et littérature continuent de se rencontrer à même un dialogue fertile dans ces textes, de façon toujours nouvelle, et ouvrent par conséquent de captivantes avenues pour la recherche qui s'intéresse aux frontières poreuses pouvant exister entre les différents arts.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), Paris, Albin Michel, 2002 (ouverture de 1979 puis de 2001. Postface de 1979. Nouvelle inédite ajoutée, écrite en 2002 : « La nuit du récit de Fatima »).

DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), Paris, Des Femmes, 1995 (ouverture et postface de 1979).

DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), Paris, Des Femmes, 1983, (ouverture et postface de 1979).

DJEBAR, Assis, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Des Femmes, 1980 (ouverture et postface écrites par Assia Djebbar en 1979).

Corpus secondaire

DJEBAR, Assia, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.

DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1985.

DJEBAR, Assia, *La Zerda ou les chants de l'oubli*, 1982.

DJEBAR, Assia, *La Nouba des Femmes du Mont Chenoua*, 1978

DJEBAR, Assia, *Poèmes pour l'Algérie heureuse*, Alger, SNED, 1969

DJEBAR, Assia, *Rouge l'aube*, Alger, SNED, 1969.

DJEBAR, Assia, *Les Alouettes naïves*, Paris, Julliard, 1967.

DJEBAR, Assia, *Les Enfants du nouveau monde*, Paris, Julliard, 1962.

DJEBAR, Assia, *Les Impatients*, Paris, Julliard, 1958.

DJEBAR, Assia, *La Soif*, Paris, Julliard, 1957.

Études sur le corpus

AAS-ROUXPARIS, Nicole, « L'esthétique d'une mémoire dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* d'Assia Djébar : reconstitution et traduction », *Revue francophone (CIEF-Conseil international d'études francophones)*, vol 8, n° 1, 1993, p. 5-17.

ARMEL, Aliette, « Assia Djébar, la mémoire des femmes » dans *Magazine littéraire*, vol. 21, n° 410, 10 juin 2002, p. 98-103.

BEÏDA, Chikhi, « Dialogue avec les peintres », dans *Littérature algérienne (désir d'histoire et esthétique)*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 167-172.

BROSSARD, Nicole, « Assia Djébar », dans *Mise en scène d'écrivains*, Ste-Foy, Le Griffon d'argile, 1993, p. 6-48.

CALLE-GRUBER, Mireille, « Regards volés, langues vives : transferts et transcrits culturels dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* », dans *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain d'Algérie*, Paris, Éditions Maisonneuve et Larose, 2001, p. 19-33.

CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Eugène Delacroix, Assia Djébar : regards, corps, voix... », dans *De la palette à l'écritoire*, vol. 2, Nantes, Joca Seria, 1997, p. 53-60.

(COLLECTIF), *Assia Djébar : 1996 Neustadt International Prize for Literature – World Literature Today*, Oklahoma, University of Oklahoma, vol. 70, n° 2, Autumn 1996.

DJEBAR, Assia, « Ouverture » et « Postface », dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980), Paris, Des Femmes, 1995, p. 7-8 et p. 145-164.

HOFFER, Pamela, « Delacroix, Picasso et Djébar sur *Femmes d'Alger dans leur appartement* : Voyeurisme et libération à travers une optique cixousienne », *Études francophones*, vol. 16, n° 1, Spring 2001, p. 159-168.

LE CLÉZIO, Marguerite, « Assia Djébar, écrire dans la langue adverse » dans *Contemporary French Civilization*, vol. 92, 1985, p. 230-244.

MORTIMER, Mildred, « Assia Djébar, *Femmes d'Alger dans leur appartement* », *The French Review*, n° 55, 1982, p. 564-565.

Interviews et essais.

COWARD, David, « L'œuvre de Assia Djébar », entretien enregistré dans les studios du service de l'audiovisuel de l'Université de Leeds le 18 septembre 2001, p. 3-11.

COWARD, David et Kamal SALHI, « Assia Djébar Speaking : An interview with Assia Djébar », entretien réalisé le 18 septembre 1997, *International Journal of Francophone Studies*, vol. 2, n° 3, 1999, p.168-179.

DJEBAR, Assia, *Ces Voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Montréal, P.U.M., 1999 (et aussi aux Éditions Albin Michel, Paris, 1999).

DJEBAR, Assia, *Le Blanc de l'Algérie*, Paris, Albin Michel, 1995.

GAUVIN, Lise, « Territoire des langues » (entretien avec Assia Djébar), dans *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Kharthala, 1997, p. 17-35.

Nouvelle

AUDET, René, *Des Textes à l'œuvre (la lecture du recueil de nouvelles)*, Nota Bene coll. « Études », Montréal, 2000.

BOURNEUF, Roland, « La nouvelle et le rêve », dans *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XX^e siècle : actes du Colloque de l'année nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994*, 1995, p. 166-171.

DREYFUS, Dina, *Freud (psychanalyse)*, Paris, P.U.F., 1973.

GRATTON, Johanne et Jean-Philippe IMBERT, *La nouvelle hier et aujourd'hui : actes du Colloque de University College Dublin, 14-16 septembre 1995*, Paris, L'Harmattan, 1997.

GROJNOWSKI, Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, DUNOD, 1993.

OZWALD, Thierry, *La nouvelle*, Paris, Hachette supérieur, « contours littéraires », 1998.

Peinture et écriture

BESSIÈRE, Jean, « Peinture et écriture : les droits du visible », dans *Art et littérature : actes du Congrès de la Société française de littérature générale et comparée (Université de Provence, 24 au 26 septembre 1986)*, Aix-en-Provence, 1998, p. 51-71.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1968.

GAUDREAULT, André et Philippe MARION, « Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédialité », dans *La Transécriture : une théorie pour l'adaptation*, Québec, Nota Bene, 1998, p. 33-52.

GIRARD, Francine, *Apprécier l'œuvre d'art (un guide)*, Québec, Éditions de L'Homme, 1995.

GLISSANT, Édouard, « Poétique de la Relation », dans *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 190-253.

GUILLERM, Jean-Pierre (Éd.), *Récits / Tableaux*, Diffusion Presses universitaires de Lille, Paris, 1994.

LASCAULT, Gilbert, « Pour une psychanalyse du visible », dans *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art*, Bruxelles, Témoins et témoignages / Actualité, coll. « La connaissance », 1969, p. 86-105.

LECERCLE, François, « Donner à ne pas voir », dans *La Pensée de l'image (signification et figuration dans le texte et dans la peinture)*, P.U.V., « L'imaginaire du texte », 1994, p. 123-125.

LUQUET, Pierre, « L'œil et la main », dans *Psychanalyse des arts de l'image : Colloque de Cerisy, 11-21 juillet 1980*, Paris, Éditions Clancier-Guénaud, « Centre national des lettres », 1980, p. 109-142.

MARIN, Louis, « Éléments pour une sémiotique picturale », dans *Les Sciences humaines et l'œuvre d'art*, Bruxelles, Témoins et témoignages, « La connaissance », 1969, p. 109-142.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine, *Le Petit Prince*, New York, Harbace Paperbound Library, 1971.

VETTER, Anna, « De l'image au texte », dans *Peinture et écriture*, Paris, La Différence / Éditions Unesco, coll. « Traverses », 1996, p. 207-215.

Eugène Delacroix et Pablo Picasso

BARTHÉLÉMY, Jobert, *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997.

BAUDELAIRE, Charles, *Pour Delacroix*, Paris, Éditions Complexe, 1986.

BAUDELAIRE, Charles et Théophile GAUTIER, *Correspondances esthétiques sur Delacroix*, Paris, Éditions Olba, « classiques », 1998.

BLANC, Charles, « Eugène Delacroix II » dans *Gazette des Beaux arts*, 1^{er} février 1864, p. 97-129.

CHAULET-ACHOUR, Christiane et Ali SILEM, « Peintres orientalistes à la devanture – Étude de quatre couvertures », dans *Discours en-jeux* (Colloque du Département de français de l'Université d'Alger, avril 1986), Alger, Office des Publications Universitaires, 1992. Document non paginé.

GAGNEBIN, Murielle, « Picasso iconoclaste... » et « La répétition dans la série *Le peintre et son modèle* de Picasso », dans *L'irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, coll. « écriture », 1984, p. 124-136, p. 105-125.

GIRARD, Francine, *L'œuvre d'art (un guide)*, Québec, Éditions de l'Homme, 1995.

GIRAUDY, Danièle, *Picasso ; la mémoire du regard*, Paris, Éditions Cercles d'art, 1986.

HONOUR, Hugh, « L'avènement des Lumières : du rococo au néo-classicisme » et « Du romantisme au réalisme », dans *Histoire mondiale de l'art*, Paris, Bordas, 1988, p. 494-499 et p. 502-530.

JOUBIN, André, *Journal d'Eugène Delacroix*, Paris, Plon, 1932, 3 vol.

KAHNWEILER, Daniel-Henry, *Entretiens avec Picasso au sujet des « Femmes d'Alger »*, L'Échoppe, « envois », 1991.

LÉAL, Brigitte, *Picasso, la monographie (1881-1970)*, Paris, Éditions de la martinière, 2000.

MOSS, Armand, *Baudelaire et Delacroix*, Paris, A.G. Nizet, 1973.

RÉGNIER, Georges, *Le peintre et le poète : Delacroix et Baudelaire* (film cinématographique), Paris, armor films, 19 min., 16 mm., 1961.

SÉRULLAZ, Arlette et Annick DOUTRIAUX, *Delacroix, une fête pour l'œil*, Découvertes / Réunion des musées nationaux, « Peinture », 1998.

ANNEXES

Liste des annexes

- Annexe 1 : *Femmes d'Alger dans leur appartement* de Delacroix (1834).
- Annexe 2 : *Femmes d'Alger dans leur intérieur* de Delacroix (1847-49).
- Annexe 3 : *La Femme qui pleure* ou *La Femme en pleurs* de Picasso (1937).
- Annexe 4 : *Les Femmes d'Alger, d'après Delacroix* de Picasso (dessins préparatoires réalisés entre le 13 décembre 1954 et le 28 décembre 1954).
- Annexe 5 : *Les Femmes d'Alger, d'après Delacroix* de Picasso (dessins préparatoires produits entre le 29 décembre 1954 et le 23 janvier 1955).
- Annexe 6-a : *Les Femmes d'Alger, d'après Delacroix* de Picasso (dessins préparatoires complétés entre le 24 janvier 1955 et le 3 février 1955).
- Annexe 6-b : *Les Femmes d'Alger, d'après Delacroix* de Picasso (dessins préparatoires achevés entre le 9 février 1955 et le 11 février 1955).
- Annexe 7 : *Les Femmes d'Alger, d'après Delacroix* de Picasso (14 février 1955).



116. *Femmes d'Alger dans leur appartement*
1834, exposé au Salon de 1834, huile sur toile, 180 × 229 cm
Paris, musée du Louvre



117 *Femmes d'Alger dans leur intérieur*
1847-1849, exposé au Salon de 1849, huile sur toile, 84 × 111 cm
Montpellier, musée Fabre

ANNEXE 3



783

783 *La Femme en pleurs.*
Paris, 26 octobre 1937.

ANNEXE 4

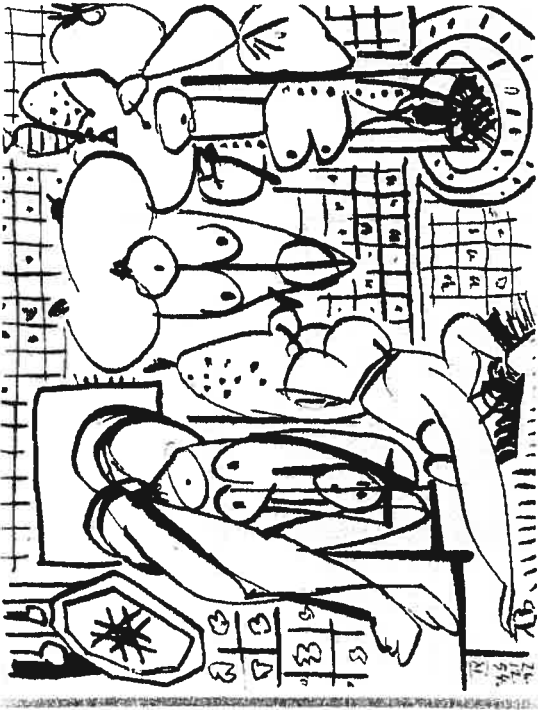
« Les Femmes d'Alger, d'après DELACROIX » de Picasso (dessins préparatoires)



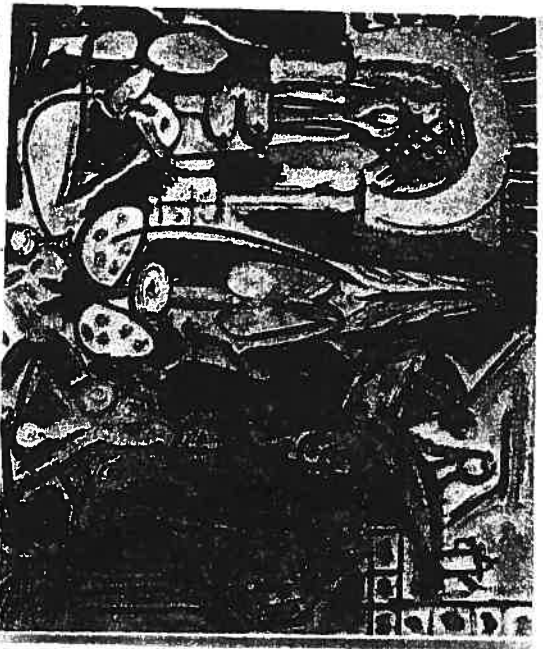
13 DÉCEMBRE 1954



21 DÉCEMBRE 1954



27 DÉCEMBRE 1954

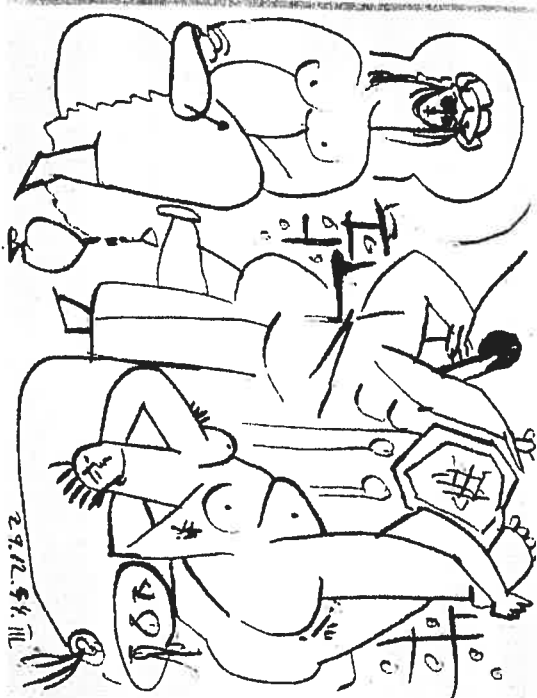


28 DÉCEMBRE 1954

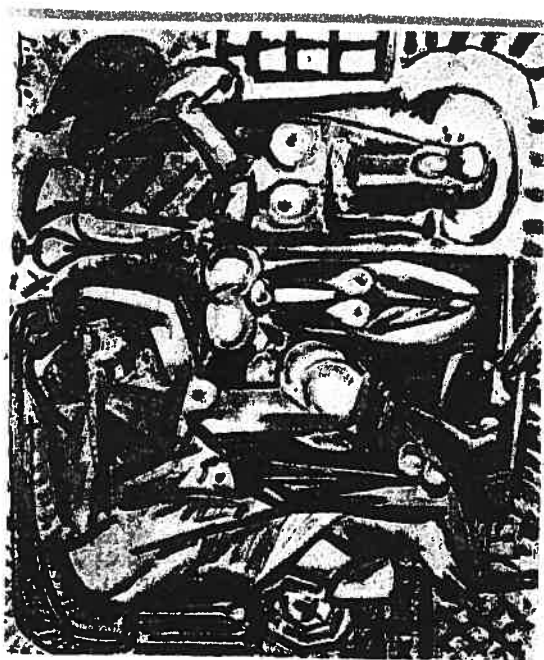
ANNEXE 5

« Les Femmes d'Alger, d'après Delacroix » de Picasso (dessins préparatoires)

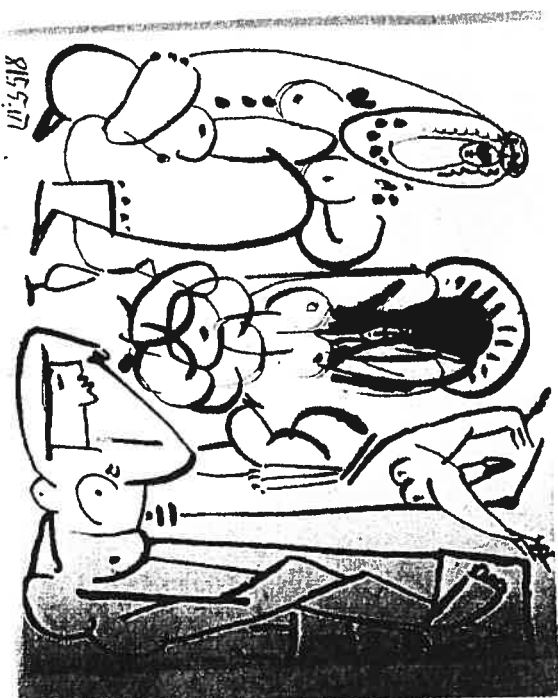
29 DÉCEMBRE 1954



1^{er} JANVIER 1955



8 JANVIER 1955

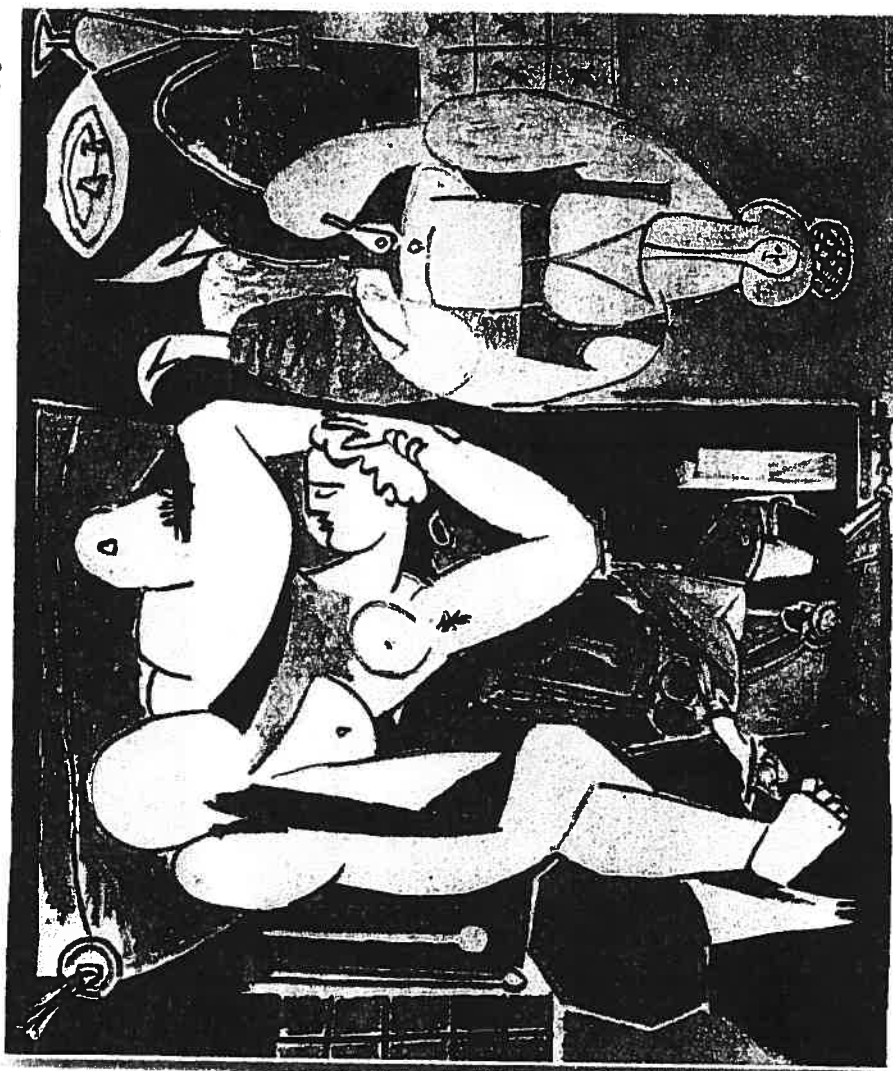


23 JANVIER 1955



ANNEXE G-a

« Les Femmes d'Alger, d'après Delacroix » de Picasso (dessins préparatoires)



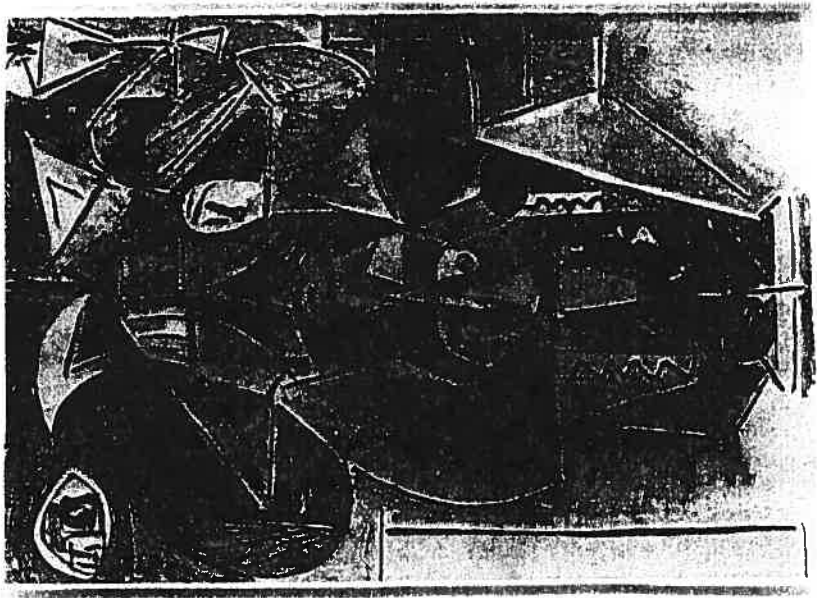
24 JANVIER 1955



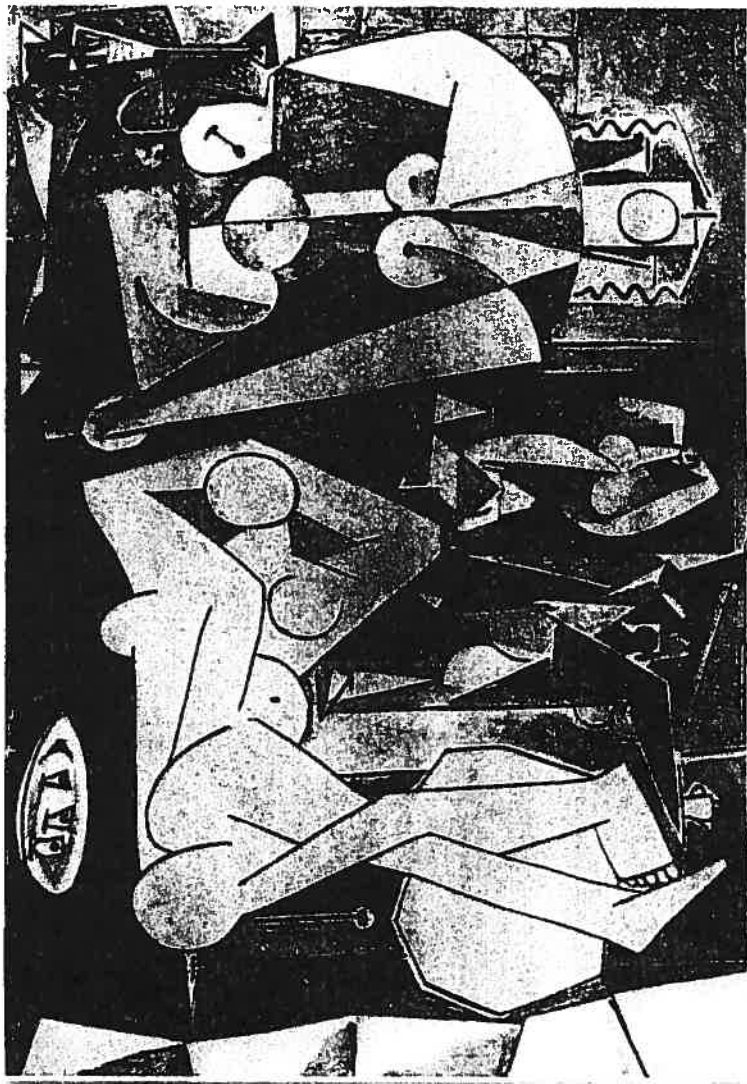
3 FÉVRIER 1955

ANNEXE 6-b

« Les Femmes d'Alger, d'après Delacroix » de Picasso (dessins préparatoires)



9 FÉVRIER 1955



11 FÉVRIER 1955

ANNEXE 7



1006

